بقلم

انطون كرم

رسالة للاستاذية في جامعة بيروت الاميركية

الرمزية

والادب العربي الحديث

M.A. ١٩٤٧

الاصـــول والمراجـــع

١=) عمر ابو ريشـــه:

شعــــر

٢) توفيق الحكيم:

شهرزاد ، اهل الكهف، بجماليون

٣) سعيد عقل :

قدموس. . . . . منشورات الدموس

بنت يفتاح . . . . ١٩٣٥ المشـرق

المجدليه. . . . . دار الاحد ١٩٣٧.

مجموعة شعر لم تنشـر في كـتاب.

المقدمات. المحاضـرات والابحـاث.

٤) يوسف غصوب

العوسجـة الملتهبـة والقفص المهجور.

مقال : حان للشعـــر العربي ان ينعـــتق من قيوده. المكشـوف ١٩٣٧. العدد ٩٢

٥) بشر فارس

قصائــد مختلفة في المقتطـف والمكشـوف.

المقالات " " والاديب.

مقدمة مفرق الطريق . . . . لحق المقتطـف مارس ١٩٣٨ والقاهره ٣٨ ١٩

مفــرق الطـريق . . . . ". . . . ". . . . ". . . . ". . . ". . . "."

٦) صلاح لبكي

ارجوحة القمر ـــــــــــــــــــ دار المكشـوف ١٩٣٨

مواعيد ـــــــــــــــــــ دار المكشـوف ١٩٤٣

اديب مظهر ـ منتخبات مجموعه

٧) علي محمود طه

الملاح التائه ـ عودة الملاح التائه ـ زهر وخمر

المجلات المقتطـف ١٩٣٦ - ١٩٤٧ المكشـوف ١٩٣٦ - ١٩٤٣

الكاتب المصرى يناير - ١٩٤٧ الاديب ١٩٤٢ - ١٩٤٧

٨) الآمدي ـ كتاب الموازنة ـ الاستانة ١٢٨٧هـ.

Bibliographie

Balzac , Pensées

Bergson , les données immédiates de la conscience, 1946

l'evolution créatrice , 1939

Le Rire, 1946

G.Blin , Beaudelaire,N.R.F.

Bouvier, Initiation `a la poésie d'aujourdh'ui .

Bowra , The héritage of symbolism , London 1946

H.Bremond,La poésie Pure- Prière et Poésie.

Brunetière, L'évol. de la poésie lyrique

P.Claudel, L'art poétique , Poitiers 1946

M.Eigeldinger,Le dynamisme de l'image dans la poésie Francaise Suisse, 1943

A. Ferran,l'Esth. de Beaudelaire, Paris 1933

A.Fontaine.Verlaine , homme de lettres.

A.Gide , Le retour de l'enfant prodigue, N.R.F. 1943

Mes souvenirs littéraires, Beyrouth 1946

J.K.Huysmans, A rebours, Fasquelle, Paris

L.Lewisohn. The poets of Modern France N.Y. 1918

Martino. Parnasse et symbolisme Paris 1942

J.Massin Beaudelaire entre Dieu et satan, Suisse 1945

C.Mauclair,Les idées vivantes.

Maurras et R. de la Tailhédé. Un débat sur le Romantisme, Paris 1928

H.Mondor. Vie de Mallarmé , édition complète 1941.

Mallarmé plus intime, N.R.F. 1944

Paulhan. La double fonction de language , Alcan,

Poizat . Le Symbolisme , Paris S.D.

M.Raymond. De Beaudelaire au Surréalisme, Paris 1940

Th. Ribot. L'Imagination créatrice. Felix Alcan

../..

L.Seylaz. Ed. Poe et les prémières symbolistes Francais

Thèse de doctorat, Lausanne 1923

Strentz. Verlaine

A.Thibaudet.La poésie de Stéphane Mallarmé, Paris 1926

P.Valéry. Variété I 1924, N.R.F.

Variété 2 1930 N.R.F.

Variété 3 1936 N.R.F.

L'Ame et la Danse, Eupalinos, 1944

Degas, Danse, Dessin, 1938

Introduction à la poétique 1938

Pièces sur l'art, 1936

Poésies , 1942

Rhumbs , 1926

Revues . Conférencia, No. 9 , 15 Avril 1933

No.17 , 15 Aout 1933

Fontaine No,36 , et 44

Le monde illustré. 11 Mai 1945

Oeuvres .

Beaudelaire.Les fleurs du Mal, larousse Paris 1927 et poésies de verses

Les Curiosités Esthétiques, calman, Lévy, Paris

Le spleen de Paris.

Verlaine. Choix de poésies, Fasquelle, Canada 1939

A.Rimbaud.oeuvres complètes , Paris mercure de France 1937

St. Mallarmé.Divagations. Paris , Fasquelle

Poésies , N.R.F. 1945

Propos sur la poésie, Paris 1946

Edgar Poe. The philosophy of composition

The Poetic principal.

توطئــــــــــة

وبعد فإن ما حدانا الى هـذا البحث هو الاضـطـراب العـام الـذى اعتـرى "النقاد في المغـرب والمشـرق . وبحسبنـا ان يكون القـلق العالمـي قـد حـال دون بلوغنـا الاصـول الاوليـة من المجـلات والدراسـات التي عاصـرت هذه الحركـة الادبيـة في نشـأتهـا او عقبتهـا بزمن يسـير .

فعمدنـا الى بعـض المراجـع الاولى - وما اعوز مكاتبنا اليها - والى مؤلفات الرمزيين بنوع خـاص . واما المراجـع الغربيـة التي اصبناهـا فمختلفـة المادة متباينـة التوجيـه منها المؤرخ دونما تحليل ، ومنهـا المترجم المستعـرض ومنها المحلـل المرتكـز على الوسائـل الرمزيـة المشيح عن التاريخ والترجمة . ولم نقـع على مؤلـف يضم النواحي جميعهـا . ولربما عـاد ذلك الى الاتجاه العلمي نحو التخصص ، ولربمـا عاد الى ان الاشخـاص الذين عنوا بالرمزية اقتصـروا على ناحيـة دون الاخـرى لغـرض ما تستوجـب كل منها من التنقيب والتمحيص . ومهما يكـن فموضـوع الدراسـة لم يقفـل . إنه شـغـل النقـاد نيفا وخمسـين عاما دونما استنفاد .

واما ما جاء في الشـرق فموجز ، مجمل ، سطحـي ، منه لعبـاس العـقاد (الكاتب المصري عودنيابر) او تاريخـي مسـتعـرض منه للدكـتور نقولا فياض (ترجمة الاديب دونما اشارة الى مرجـع) او تجاري مرتكز على بعـض الدراسـات العـامة المعدة للصـفوف الثانويـة ككتاب في رمزيـة الشـريف الرضـي (الدكتور محفوظ) . ولذا رأينـا ان نحدد الرمز بمعنـاه العـام ، ثم بمعنـاه الخـاص بحسـبما اورده الفلاسـفة مستندين الى تحديد ل "كانت" في نقـد العقل الصافي . ولم نرَ محيـصا عن عـرض العناصـر الادبيـة والتوجيهـات الفلسـفية والعـقائـد الدينيـة والتيارات الاجتماعيـة والبـوادر الاقليميـة ، وبالتالي عن تحديـد الاحتياجات الروحيـة التي ساهمت في خلـق هذا النـوع الادبـي ثم لم يكـن مندوحـة عن ايضـاح المراحـل الكبـرى التي نما خلالها واستمـر في نموه حتى بـلغ اقصاه ، وذبل حتى اسـتحال الى الوان اخـرى شأن كل حياة .

ولم نكـتف بالناحيـة التاريخيـة لعهدنا أن للنظـرات التاريخيـة دور الممهـد في تفهـم هـذه الاداب الوجدانيـة الصحيحـة القائمـة على الازمـة الروحيـة في شـتى الحـالات . فلا يصح اعتبار التاريـخ الادبـي غايـة بحد ذاته . فعمدنا الى اهداف الرمزيين وعناصـر شعـرهـم ، ونمـة الى بيـان النقـاط الارتكازية في فلسـفة كل من الشـعراء اذ ان لكل شـاعـر مبـرز فلسـفته . واسـتطردنا في نهايـة الفصـل الاول الى ابراد

تحديدات الرمزية من حيث هي .

وعرضنا سريعا في القسم الثاني كيف يتلقى الادب العربي هذا النوع المثالي مقتصرين على ادبنا الحديث خصيصا ومقدار توخيه انتاج الفرنجة وارسلنا اخيرا حكما ~~جيدا~~ خاطفا في قيمة ادبنا ومستقبله .

ترانا سددنا ثغرة في تاريخ الابحاث الادبية .

بيروت ١٢ ايلول سنة ١٩٤٧ .

الـــرمـزيـــة في الغـــرب

- في سبيل التحديد -

اختلف مفهوم النــاس لما يسمى رمزيــة، فتضــاربــت اراؤهـم بحسـب المظاهــر التي بهـا تجـلــت، واختلطــت عليهم الحقيقــة حتى ذهبوا في امر تحديدها مذاهــب شتى، واعتبــر معظمهم ان كل ادب غامــض هو ادب رمزي، وان الغموض كل اركانــه ومجمــل شــروطــه الاساسـية . وزعـم البعـــض ان هذا النوع من التعبيــر داء تفشــى في الانتاج الشعــري الحديث فعطل الوضوح الذي اعتدناه خلال مطالعاتنا لآداب العالم عامة وللعربية منها خاصة . وتشــاءم رهــط اخيــر ظانا ان هذه الطريقـــة التعبيريـة وان اتت بشـيء من الرواء واللين والامتشــاق نهج فاسـد، يتقهقــر معه التعبير السائــغ للخلق الفنــي، فيهوي به الى وهدة التعنـت وبالتالي الى السخـف(١) .

والحــق ان هذا الاضــطراب حيال الادراك الصحيح لجوهــر الادب الرمزي لا يرجــع الى عدم الروية عند الدارســين فقــط، بل هو راجــع الى تبايــن الاشعاعات الشعرية عند الرمزيين انفسهم فبينـما يعنى " بودلير " بمشكلة العلاقات بين مجالي الكون من ناحيـة وذاته من ناحية اخرى ، وبالانطــلاق الى ما وراء الاشــياء المحدودة وفكــرة الخيــر والشــر، يتوخــى " رمبو " الصور التي تتواعى في النفس الانسانيـة ، وبتحسـد كذلك بكليـة الخلـق، مبصـرا تحت " الحروف الصوتية " الوانا ذاتية تشع منها، فيتخذ منها وسـيـلة للاداء . اما " ملارمه " فلقــد استهـدف المطـلق في وجهتيه : ادراك العقل الباطن الذي لا يبلغ الا في حالـة الحلم وادراك " الفكرة المطلقة المجردة "، ادراك الحيلة عارية ، وعمد الى ترويـض اللغة وهي لغة الجوامد والملموسات اصـلا ، واخضـاعهــا لاداء ما لا يعبــر عنه (l'ineffable) فيستنتج ~~[illegible]~~ للوهلة الأولى ان الاختـــلاف بينهم في الجوهر لا في العرض، ومن البديهي ان يُفضــي التباين في الجوهر الى تباين في الانتاج ، لان الانتاج في اصوله مرتكز على الجوهر، بحيث ان الاول ناجم عن الثاني فالجوهر واجب الوجود له .

١٩٤١

١) راجع مقال بطرس البستاني في المكشوف المجلد/ العدد ٢٩٥ ص ٢

على اننا آلينا ان نفصل في الامر غب دراستنا لكل منهم ، وسنوضح كيف ان في هذا الخلاف تتكامل آدابهم وتتزايد ، وكيف ان رسالتهم الادبية متقاربة باطنا .

ثم لا ضير في اختلاف طرق الوصول، والا فما الذى يضع الفروق بين الادباء ، ويميز خاصاتهم بعضها عن بعض؟ اليس في الادب المسمى خطأ بالكلاسيكي - تمييزا له عن سواه - اصباغ مختلفة باختلاف مبدعيه . وهل يمنعنا ذلك عن تفهم آدابهم وتذوقها وارسال الاحكام في نواحي جمالها حيث يستوجب ذلك ، والاشارة الى الخسف حيث نتلمسه .

فما الداعي الى هذا الاضطراب اذن في مفهومنا للرمزية ان لم يكن التباين في مظاهرها الادبية ؟ نعتبر ان القلق يعود الى صعوبة في الاساس، الى صعوبة في التحديد، وكل اختلاف في التحديد يفضي الى اختلاف في النتائج ، وبالتالي الى اختلاف في المفهوم .

فما هو الرمز ، وما قيمته الادبية ، وما اهداف الذين عنوا به ، وما هي تلك الاسرة الادبية التي لقحت الشعر بهذا اللقاح ، وكيف نشأت ، نحاول ان نشرح هذه المشاكل تتابعا، فنأتي على خلاصتها واحدة واحدة ونتنقل في القسم الثاني الى تبيان الحظ الذى ناله الادب العربي من هذه "الحركة" واهدافها الشعرية .

ما هو الرمز ،

جاء في دائرة المعارف الانكليزية :

ymbol " : the term given to a visible object epresenting to the mind the semblance of something which is not shown ut realized by association with it ." (ذيل المثال عن الرمز ل Symons وسواه)

وجاء في معجم (Larousse) الكبير :

Symbole" (latin Symbolum; Grec Sombolon, igne, marque). Tout ce qui peut être considéré comme le signe figuratif 'une chose qui ne touche pas sous le sens.- Et"EN RHETONIQUE": figure ar laquelle on substitue au nom d'une chose le nom d'un signe que l'usage choisi pour la désigner.

Le Symbole est un signe relatif à l'objet dont on veut réveiller 'idée.

وفي معجم اللغة الفرنسية

والرمز الاشارى اساس الاديان جميعها في الاصل . اما في الشعر، فالرمز يعيد الشعر الى طبيعته الاولى، لان الشعر في اصول اغراضه لا ينوه عن الاشياء الواقعية مباشرة ، بل يعبر عنها بطريقة صوية اشار .

....../...

و بتراكم هذا الاثـر ، فتكون منه صورة غيـر واضحـة في البدء، تنجلـي وتتحدد مع التطور الى ان تنفصل عن الصورة الغامضة، المضطربـة . وعندما يزول الغموض تأخذ الصورة في الضمير شكلا نهائيا، وهذا الشكل النهائي الذى بلغته الصورة في تطورها، يحمل طبيعة مستقلة تنسكب بمختلف الاساليب في الانتاجات الفنية ، فنسميها رمزا . واذن فهو في التجـريـد العقـلي مرحلـة نهائيـة للصورة، كان من طبيعتها، ثم انفصل عنها، او انها هي تجـردت عن ذاتها ونزعت الى ان تكون رمزا . فيكون الرمز جسما لآخر تطور بلغته الصورة، ومن شـروطه ان يتحقق في قالـب.

اى ان الشـيء المادي ، التقطـته الحواس، فنقلته الحواس الى الذات على انه صورة، ثم تطورت الصورة الى شكل محدود يذكرنا، كلما استحدناه، بالشـيء المادي الاصيل .

هكذا نفهم الرمز بمعناه الواسـع.

اما في معناه الضـيق ، وهو غرضنا ، فيرجع الى تحديد للفيلسـوف "كانت" في كـتابه la critique de la raison pure. يقول :

" le symbole d'une idée ou d'un concept de l'entendement est une représentation analogique de l'objet, c'est-à-dire une représentation d'après les relations qu'entretient ce concept avec certaines conséquences et qui sont les mêmes que celles qu'on attribue à l'objet lui-même avec ses propres conséquences bien que les deux objets soient d'une nature absolument différente."

فبعد ان ينتزع الرمـز من الواقع يصبح طبيعـة، منقطعـة ، مستقلة بحد ذاتها . وليس من علاقـة بينه (وهو تشخيص للفكرة عن الشيء ولتجريد صورته) وبين الشيء المادي ، الا بالنتائج . فالصورة الرمزية بحسب ما يحددها "كانْت" توحـي الشيء الذى ترمز اليه وهذا الايحاء لا يتأتـى بواسـطة تشـابه في المظاهر الحسـية بين الصورة المجردة والشـيء ، بل بواسـطة علاقات داخلية بينهما، من مثل النظام والانسجام والتناسب وغيرها .

ولا ريب في ان ذلك يفـرض لـدى القارئ او المتذوق عامة قوى خلاقه شبيهة بالقوى المنتجـة في الخـلاق الأول والانتاج الفني عامة ثمرة رمزية للفكرة المجردة التي في الذات عن الاشـياء الواقعية المحسوسة .

فاذا حللنا لوحة "الابن الضال" للدهان الهولندى " Jérome Boseh "[٢] وهو من اعلام القرن السابع عشر) .

---

١) اوردها " تيبوده" في كـتابه " شعر ملارمه "ص: ٩٢

٢) [illegible] Le Monde illustré [illegible]

[رأينا الفتى يحمل بيسرى نصف محدودة ، قبعة خرقة ، وفي يمناه المتدلية جوعا ، هراوة لا يحاول ان يدفع بها اذى الكلب الحارس النابح ، بنهره ، وقد تقلص وجهه ، وخص الجوع خديه ، وانقبضت عيناه غارقتين ، وتلمظت شفتاه ، وازّق رداؤه ، ونعله اليمنى مبتورة الرباط ، واليسرى تعرت من خلف فبانت قدمه ، وكبش ، اغلق دونه باب الحظيرة ، وظللته دوحة وارفة . والابن الضال ، وقد ولّى (يهم بالعودة) وجهه الادبار بخيل انه يلتفت بعض التفاته مزورا منحني الركن ، الى خنازير مكبة تلتهم اناء خرنوب .
وكأنما تصاعد التمني من قلبه الى شفتيه . وهناك ، في باب المنزل ابوه يهمس في اذن امه . . . اطل من النافذة خادم "دلف ليرى ما يكون . اما الاخ فتملكته الغيرة فنحا الى جنوبي المنزل يدبر و يلتفت . . .]

اتضح ان الاسطورة كما وردت في مثل المسيح هي بمثابة الشيء ، وان استيعاب الرسام اياها ولد في نفسه صورة لها ، مرتكزة في بعضها على الاولى ، متجلية في طبيعة مختلفة عنها ، فهي بمثابة تجريد للفكرة فيها ، ثم انه من الطبيعي ان يتكون من هذا التجريد او هذه الفكرة ما يمثلها و يحققها في ذات الفنان فجاء تحقيقها ما يسمونه رمزا . وهذا الرمز يذكرنا بالشيء المادى و يوحي الينا ما يوحيه .

جاء عن "كارليل "ان المخيلة في منطقة عجائبها لا تتجسد الا بواسطة الرموز . ان فيما نسميه رمزا شيئا من اللانهاية" يتجسد و يتبلج . ففيه يتحد اللانهائي بالمحدود فيُرى و يقع منا بحس . يرى المرء ذاته محاطا بالرموز ، وكل ما نراه رمز ." (١)

وليس في المثل الذى اوردناه اية علاقة بين "الشيء" وهو الاسطورة في مثلنا - وبين "الرمز" وهو تمثيل التجريد - الا بالنتائج . فالاسطورة والرسم الذى يرمز اليها من طبيعتين مختلفتين . ولكنهما يوحيان في نفس المبدع او المطلع تقاربا في الجو الشعوري .

وكأنما لجأ "برغسن" الى نظرية "كانت" واخضعها لمذهبه الحدسي . فالرمز في رأيه "اداة عقلية "تمكن صورة من الصور ان تنضم الى اخرى بحسب قانون المطابقة (identité) والرمز صورة مماثلة (Analogique) على طريق الحدسي ." (٢)

اما "هيجل" فيجعل من "الرمز" قيمة "استنتاجية" (Synthétique) بدل القيمة التماثلية او التشابهية (Analogique) التي اختطها "كانت" فالاستنتاج في رأي "هيجل" يجمع بين مظاهر الكون ،

---

١) راجع la poésie pure-Bremond ص: ١٢٢
٢) ورسم Eigeldinger. ص: ١٢٢ Le dyn. de l'image dans la poésie Française ... / ....

وهو رمز الانسجام الكوني والوحدة الاساسية . فكل ما في الكون يتصل بعضه ببعض بواسطة صفاته او بعض ظاهره .

ويميز Georges Benneau في كتابه "الرمزية" ان للشعر كما للفلسفة وجهتي نظر مختلفتين في الرمز . وجهة استنتاجية تنبثق من المثالية الصافية والتجريد البحت ومن هذا القبيل كان شعر "ملارمه" ووجهة "تشابهية" ، تبدو في شعر "بودلير" وبنوع خاص ، تتجلى في قصيدة "العلاقات" correspondances يقول "بودلير" في قصيدة "الجمال" "Je suis belle O mortels,comme un rêve de pierre"

"انا جميلة ، ايها الفانون ، كحلم من حجر"

فوضع المشبه ، والمشبه به (وهو غريب في باب معناه لان الحلم لا يكون من حجر ، والواضح هنا انه قصد الجمال الذي لا يبكي او يتألم ولا يضحك او يفرح ، وانما هو صامت عميق الصمت) ، وجمعهما باداة تشبيه "الكاف" اما "ملارمه" فقد كان يجرد صورة "حلم حجر" ، ويعمد الى وسائل داخلية ، في التعبير تفضي الى ان المعنى هنا هو الجمال " فيرفع مثلا حرف التشبيه ، ويحذف المشبه " انا جميلة " وينوه بها ، ويولد التلطف الندائي "ايها الفانون" بتألف الالفاظ والحروف .

غير ان نظرية "بونو" في تقسيم الرمز الادبي الى وجهتين كما قسم في الفلسفة ، يحتاج الى بعض التعديل في نظرنا . فان الرمز في ادب "بودلير" و "فرلين" ليس رمزا بالمعنى الخاص الذى نفهمه فبينما الرمز يعبر عن تمثيل تجريدى فكرى (conceptuel) و "يظل محافظا على سيادة الحوس والفكر الاستنتاجي" ، ويعتبر تلك الفكرة الصافية التي تحاول ان تتجسد في شكل من الاشكال ، ترى انهما يحاولان ايجاد رموز هي بالاحرى استعارات تجردت بعض الشيء عن محتواها المادى . الا ان هذه الاستعارات المستقلة نوعا ما عن محتواها المادى ، مهدت السبيل الى الرمز بمعناه الادق كما يبرز في شعر "ملارمه" فهو وحده هو الذى حقق الرمز الشعرى بحسب ما فهمناه في تحديدنا الخاص اعلاه .

هذا وان الرمز اطل علينا من خلال تحديدات تضاربت في فهمه ، فعسر ايضاحه ، وبالتالي اضطرب فيه التحديد ولقد حاول برونتيير Brunetière قال "Le symbole poétique est une fiction : concrète, figurée, plastique, mouvante et colorée et animée de sa vie propre, personelle, indépendante, capable de se suffir à elle-même, de s'organiser et de se développer; mais une fiction dont la "correspondance" est entière avec un sentiment ou une idée qu'elle enveloppe. (1).

---

(١) الدرس الخامس عشر Brunetière ص : ٢٤٩ "الرمزية" Le symbolisme

فهو - بعد ان يلحق به الصفات الحسية ، يجعله متحركا بذاته ، مستقلا ، يكفي نفسه بنفسه ، فيتكون

وله علاقة كلية بشعور باطني او بفكرة ما

ولربما كان Bouvier افضل من حاول تحديده

Le symbole est le risidu de la distillation intellectuelle, l'essence concentrée d'une conception.

اي ان الرمز هو بقية التصفية الفكرية، والجوهر الاقصى في كل تشبيه " (١) وان الرمز " يفترض

" فكرة ، وكل رمزية تفترض شيئا ما وراء الطبيعة، اى بعض فكرة عن علاقات المرء بالطبيعة التي تحدق به " او بالمجهول

زد على ذلك ان الرمز لم يعد آلة او وسيلة لنزعة ادبية او مدرسة معينة في " فرنسا " وانما

غدا طريقة تعبيرية عامة ، لا يستغنى عنها، فالفنون التي من شأنها سبر الاعماق أنشئت به لانه - كما تبين - يستقصي

مجمل المادة التي تحدق بنواة الفكر . و يقول " E. Friser " ليس الرمز " شيئا او اشارة تتحدد ، ولكنه وسيلة فنية

" بها يسعنا ان نوحي كليّا " او نعبر عن اى " حالة " من الحالات النفسية . كل ما في الكون ينزع الى ان يكون رمزا

" يعامل الفكر الذى يستوجد العلاقات المفاجئة بين العالم الخارجي والداخلي . . . ان الرموز مستند التنظيم

" الشعرى الذى يبيح لنا ولوج ناحية من ذاتنا لا تبلغ الا بوسيلة الرمز . . . " (٢)

ثم ان الاستعارة النامية ، المتتابعة ، المختلطة ، والتي تجسد الفكرة في جهاز صوري ، وشعوري وفكري

، والتي من باب الايحاء لا من باب المعنى المحدود ، توسع افق الشعر وتجربته كما سيمر في باب الايحاء ، حيث

تقرر ان الايحاء شرط اساسي من شروط الشعر الذى سموه " الرمزى " (٤) و جدنا " مارسيل ريمون " في كتابه

من بودلير الى الفوق واقعية " : ان في الاحلام وفي الحالات الحالمة رموزا تصدر عن النفس لتعبر بطريقة تلقائية عما

يجول فيها . والرموز هذه ليست بالحق تعبيرا او ترجمة بل هي حالة الحلم ذاتها او بالاحرى حالة النفس في الحلم .

وبما انها ليست تعبيرا ، غدا من العسير ان يعبر عنها وان تفسر ، اذ انها اصبحت من الجواهر البسيطة (

(الغير المركبة) التي تمر في نفق الذات ولا تقبل التفسير والتحليل . ومن هنا نشأ الخلاف حول تفسير الرمز وجعلوه

ذا اوجه وقيم متعددة (Polyvalents) لانه لا يخضع للمعنى الذى يفرضه المنطق ، فهو حدث خارج عن الارادة

والعقل وعن المنطق اداتهما (ص: ٥٠ - ٥١)

---

(١) Bouvier Initiation a la litt. d'aujourd'hui ص ١٧ و ١٨ اخذت عن Eigeldinger الكتاب المذكور ص ٣

(٢) Evolut. de la poésie lyrique - Brunetière ص ١٥

(٣) le dynamisme de l'image dans la poésie française "Eigeldinger ص ١٧٧ (ذيل)

(٤) Paulhan ص ٧٧ / (la double fonction du langage) →

"اغراض الرمز"

بعد ان انقشعت امامنا اصول الرمز ، نحلل فيما يتبع اهمية الرمز كتعبير ادبي ، اذا اصبح ، كما تبين في وجهة نظر (E. Friser) وسيلة فنية . فما هي مراكز هذه الوسيلة، وما هي امكانياتها الادائية في حقل الشعر .

ان المدرسة " البرناسية " قصرت همها على تصوير الحياة الواقعية فهي تنقلها الواحا رائعات ، ولكنها جامدة " متعفنة " بحيث ان مختلف نواحي المرئيات تبرز في اجزاء هذه اللوحات. اما الرمز ، وهو بطبيعته متحرك (dynamique) لانه انتقال مستمر ، ينفخ في هذه الجوامد الواقعية (objectifs) حياة لانه يحولها الى كائنات نفسية (subjectifs) اذا صح التعبير ، تتدرج في تطور ، ولانه لا يراها الا من خلال الذات الازلية التغير والتثني والاعوجاج والانكفاء بحسب راي W. James و Bergson في التيار الداخلي . فلا مندوحة اذن عن البت بان الرمز دائم الحركة كالحياة وغرضه التقاط ما هو دائم الحركة . فينجم عن ذلك :

اولا : ان الرمز وسيلة للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا - وهي لغة الجوامد (١) ان تعرب عنها . فحول العقل الواعي الذى تكونه الفاظ حياتنا البيولوجية هالة مخمورة بالضباب و بالابهام يتمدد دونها التعبير العادى ، و يجدر ان ينقشع هذا الستار المبهم الذى يكتنف الذات . فبينا نرى الالفاظ العادية مأسورة في حدود الشيء الذى تترجمه ، نتبين ان الرمز يلج تلك الهالة العجيبة المسماة بمخبآت "اللاوعي" .

ثانيا : وكيف يسعه ان يترجم اللاوعي بواسطة "الكلم" والالفاظ بحد ذاتها هي لغة الجوامد ، وهي عاجزة عن ذلك ؟ نجيب ان الرمز ايحائي بجوهره ، واعني بايحائي انه لا يقف على قدم الاشياء العادية ليصورها بل يتعداها ليعبر عن التأثير الذي تتركه هذه الاشياء في النفس عندما يلتقطها الحس . فهو اذن لا يعبر عنها بقدر ما يعبر عن الاجواء الضبابية المبهمة التي تسربت الى اصول الذات المتفرعة المتباعدة الاطراف والاصول .

ثالثا : ونشأ عن ذلك ان الرمز علاج ناجع للغة العاجزة التي لا تفي بكامل شروط الاداء فهو متمم لها برفعها من عثرتها .

Introd. P.I. l'Evolution créatrice - Bergson (١)

رابعا: انه يطلق العنان للنفس حتى تنطوي على ذاتها لسبر غور بعيد، بحررها نوعا ما من العامل المنطقي العلمي المتجمد، الى قوة اخرى، لا تدرك قراره "اللاوعي" الا بها الا وهي "الحدس" (Intuition) ولقد برهن الفيلسوف "برغسن" ان قسما غائرا من النفس لا يكشف عنه المنطق والعقل الذي يعي نفسه، بل هو منوط بالقوة "الحدسية" في الانسان (١)

خامسا: ان الصورة بهذه الوسيلة، تنعتق من المادة لتصبح مجردة. فنستنتج ان العالم الواقع لا وجود له الا بحسب ما تتمثله وتكيفه مخيلتنا. وتحتم وجود عالم صوري مجرد كالعالم الذي في المخيلة الحالمة يتعطل فيه كل شيء الا المخيلة، حيث تتبعد آفاقها الى ما وراء حدودها المعهودة. فازدهت "المناخات الداخلية" وزينت صورة الواقع فيها بالوان غير مألوفة، لا تحمل من صفات المادة شيئا، الوان ابتدعتها المخيلة الحرة فكان ان الرمز اتخذ قيما معنوية نسبية للاشخاص (Polyvalents) لان الصور توحي في ما لا توحيه في سواها والعكس بالعكس (٢).

سادسا: ونتج عن زخرفة هذه الصور ونسبيتها وازدحامها، التجريد، ثم الغموض. فان لغة الخطاب (Le discours) اذا غصت بالصور اشتبكت وصعب استخلاصها من بعضها البعض، "فغمضت" واوصدت ابوابها بعض الشيء على المتفهم. " فاذا غزرت الصور نزع الانشاء الى الغموض". زد على ذلك ان الرمز يتوخى به الصفاء كما هي الحال في حروف "علم الجبر". وعندما يحدق به الغموض تثقل على القارئ المعاني المبتغاة، و يرجع ذلك اذن الى التزاحم الصوري او الى التجريدات الفكرية.

سابعا: وكان من هذا الغموض ان تضاربت المعاني، واختلفت الاراء في تفسيرها. فحملوا الرمز معنيين او عدة معان مما سماه Le parallélisme multiple "Baudoin". وكانما هذه المعاني المستخلصة تتم بعضها البعض، فتتعاقب وتتمازج. ولربما صاروا الى ان المعنى المحدد مناف لطبيعة الشعر. ولقد يحبو الشاعر قطعته الفنية معنى معينا ينطبق على نفسه، وقد لا يطابق المعاني الاخرى التي يفترضها الناس، ولكنه لا ينفيها ضرورة بل يكملها (٣).

---

(١) Bergson النظرية في مجمل مؤلفاته وبنوع خاص (L'Evol. Créatrice, L'Intuition) Les données Imm. de la consc.

(٢) De Beaudelaire au surréalisme. Marcel Raymond ص: ٤٩-٥٠

(٣) Variété III P. Valéry ص: ٨٠ في بحثه عن "المقبرة البحرية" في شعر ...

ثامنا : ان الرمز بتجريده من الحس، منوط بالمثل التي يصطفيها . فهو لم يحد من مضمون الملموس بل ارتقى الى حيز "المعقولات" الى عالم العقل والتجريد "Le monde intelligible"

تاسعا : و بكون أن الرمز ارتفع من حقل الملموس الى المعقول، فارتقى بذلك من القيم الواقعية على انها نسبية، الى الحقائق الداخلية الشاملة، انتقل من الخاص الى العام، من المحدود الى اللامحدود، من الواقعية الى المثالية الى "الرمزية" . على ان الانتاج فرض على الرمز ان يرجع المجردات التي بلغها الفكر الى حقل المحسوس، ان ينظم المجرد في المادة، ان يجسد الفكرة، فاصبح هذا الجسد مشتملا ظاهرا على مادة ، وهي اللفظة ، وعلى تجرد مثالي هو مرمى هذه اللفظة .

على ان هذه الاسبقيات التسع لا تخلو من اخطار تجملها بما يلي : -

ان يستعمل الرمز بشكل ميكانيكي فيلحق به صدأ التقليد ، و يغنى الابتكار، و يجرى مع الزمن حتى يهوي الى الفساد . هذا ما طرأ في الجيل الرمزي الثاني - لشاعر له روائعه ، ولكنه اسف حيث جاء مقلدا لمن سبقه فلم يعد الى حقيقة الرمز في مثاليتها، وانما نقلها مقلدا فاتت جامدة باهتة مبتذلة (١) - وهذا ما الم ببعض ~~عهد~~ شعرنا الحديث كما سيتبين .

وان هؤلاء المقلدين في الادب الفرنسي لم يستقوا من منلهم وفكرهم وصورهم رموزهم بل مسخوها عن الميتولوجيا فبعدت عن طبيعة الرمز المتحركة، الوثابة، ~~والتي تحيم~~ الحائمة حول الذات لتلتقط خفاياها التي لا يعبر عنها الكلم بمعناه المحدود المألوف، كذا هو شأن " موریاس" و "رينيه " والمدرسة البيزنطية "الرومانية" (~~Romaine~~ Romane) التي عقبت الحركة الرمزية في فرنسا . والحق ان "ملارمه" وحده هو الذي تحقق الرمز وحققه في كنهه الفلسفي وفي قالبه الشعري . ثم ان جمال "الرمز" قائم ولا ريب على عمقه ، وعلى عظمة الفكرة فيه . ولكن الوضوح شرط اساسي واجب الوجود، ملازم للانتاج . وسلمنا جدلا ان العمق لا يكون الا بالرمز، ولكن الرمز ينهار اذا فقد ميزة الوضوح . فالوضوح من اركان الفن، وعنصر ملازم لجماله وبفقدانه يكون الشعر كمن قد خسر ركنا من اركانه الرئيسية . (٢)

---

(١) المعني هنا " Albert Samain

(٢) Brunetière - L'Evolution de la poésie Lyrique P.276-277

وبعد ان وطأنا بحديث عن ماهية الرمز واهميته التعبيرية واخطارها، نستانف البحث في كلام عن الجو الذى في ظله، او عقبه، نشات الرمزية .

" الاجواء التمهيدية "

(١) " فشل الايجابية العلمية "

على انقاض الفكر الفلسفي في القرن الثامن عشر وفي الربع الثاني من القرن التاسع عشر - موجة عنيفة من التيار العلمي الايجابي (Positivisme) وظهر في المقدمة الفيلسوف Auguste-Comte وقد تفشت رسالته الايجابية بين ١٨٣٠ - ١٨٤٥ ولكنها لم تعم الا عبر عام ١٨٥٠ . وكانت النزعة الفلسفية هذه تميل الى تفسير الوجود عن طريق العلم والعقل، وفي مذهبها ان كل ما في الكون واقع، تحلله المعرفة العقلية، المرتكزة على الحس فالمنطق، وان الخوارق والغرائب ليست سوى اوهام، وما هي من الواقع بشيء، ونقول انما يدركه العقل هو وحده واقعي .. وشاعت النظرة الايجابية بين نشئ ١٨٤٠-١٨٥٠ . ومنهم من قام ليخطئوها وبصدها . ولكنهم على غير معلمة منهم، كانوا يفكرون من خلالها، و ينتجون تحت تاثيرها . ومن عداد الذين دراوا بجد خطرها عنهم كان "ارنست رينان " ولكنه لم يستطع انعتاقا . ففي كتابه "مستقبل العلم والفكر - ١٨٤٨) "كان ايجابيا بدوره لانه نتاج تفكير متبادل بينه وهو المؤرخ الفيلسوف "الفيلولوجي " و بين الكيماوي المعروف "برتلو" وكانا ليجتمعا ليحييا الحياة الفكرية في تلك الحقبة . وتاثرت بذلك الاتجاه الجديد كل الابحاث التاريخية والنقدية، كما تاثرت الفلسفة، والاستقصاءات والسياسيات، حتى والاوهام الرومانتيكية (١) فاهملت المطلقات وتحدث المفكرون عن خصائص الامور . كانوا قبل ذلك يبحثون في صيرورة الانسان، فغدوا يجثمون بكينونته وماهيته . كانوا الى ذلك العهد يعبرون كل شيء كاننا فانبروا يتساءلون "لم" هو كائن و "كيف ".

الا ان هذا التيار الايجابي الذى نظم اسسه (اوغست كونت) قصر عن تفسير الكون بكليته، والاشياء بمجملها، فان عوالم اخرى من المعرفة غابت عن المنطق والعلم، وظلت في حيز الجهل، لان النهج الايجابي بوسائله الوضعية عجز عن استقصاء الحقائق النهائية، وعصيت عليه تفاسير خرجت عن دائرة امكانياته . فنشاء " رد فعل " في وجه الموجة " الايجابية ". وخذل عن ايقافها بدء لتفوق نشاطها، وما زال يخمد من حدتها شيئا بعد شيء حتى احدث انفعالات مختلفة، تناقضها فانقضت المشادة، وكانت الغلبة كما هي سنة البقاء، "لرد الفعل".

---

(١) ان الاوهام في الشعر الرومانتيكي نزعت الى الواقعيات في شعر Vigny مثلا، المختلفة عن تاملات Chateaubr.

فان بعض المفكرين لم يرتاحوا الى شروح العلم وتفسيره لانه تفسير ناقص. و شعروا ان في الكون سرا لم يدرك كنهه بعد. واحسوا ان هنالك هيكلا لا يزال مقفلا وفي قبضة المجهول مفتاحه، ولم يصب الفكر الايجابي المفتاح الذهبي المنشود . . . كان العلم يبتغي نفي "العجيب والمجهول" ولكن العجيب والمجهول لم يبرحا حقيقة لم يكشف عنها النقاب. فنتائج الابحاث العلمية اعيت فلم تبلغ التفسير الكامل التام.

وفي عام سنة ١٨٧١ ترجم كتاب "سبنسر" (Spencer) المعروف "بالمبادىء الاولى" (First Principles) وسبنسر في مبادئه، يناقض نقاط الارتكاز الفكرى الذى اثبته "كونت" فبينا حسب "كونت" كل ما في الكون الى مادة خاضعة للتنقيب وتحتم مبادئها واصولها، وتطورها وصيرورتها، ونتائجها، يثبت "سبنسر" في القسم الاول من كتابه ان في الكون قوة خارجة عن المنال ابدعت العالم وسيّرته، وتسيره. الكون مظهر من مظاهر هذه القوة الغريبة، ولكننا سنظل عاجزين عن ادراكها، وسيظل المجهول "مجهولا".

(١) La puissance dont l'Univers est la manifestation, est complètement impénétrable.

ومن البديهي ان تحاول هذه النظرة عند الاتجاه العلمي، اذ تبين عجز العلم، باثباتها "للمجهول" وتنشد طريقا آخر للمعرفة. وسنبيّن هذا الاتجاه في الادب الذى سموه "رمزيا".

(٢) الحركة الدينية - وما الوسيلة التي تفضي الى استقصاء المجهول، يا ترى، قد يكون الدين. وهكذا عاد الدين يلعب دوره في الخلق الفكرى بعد ان اقصته "الايجابية" العلمية

من المعروف ان العكوف على دراسة الحقائق الدينية واصولها الميتولوجية الاولى، برز في المانيا اولا، و يبدو ان "كروزر" هو اول الباحثين، وقد وجه الابحاث الميتولوجية وجهة جديدة. "فخلق للميثولوجيا عهدا مستجدا، ولم تعد نسيج خرافات، بل غدت ناموسا تاما لتصورات (fictions) مفيدة... هي الفلسفة بعينها تستحيل حسا بواسطة الصور"(٢) ثم ان "بانجامان كستان" عمم مبدأ "كروزر" في الدين الميتولوجي. وهني "كينيو" بترجمته واضاف بعض الاضافات (٣)

(١) Parnasse et symbolisme - Martino ص: ١٣٩ الطبقة السادسة ١٩٤٢.

(٢) Revue encyclopédique de Déc. 1820 راجع Martino ص: ٢٥ وما يلي

(٣) Martino الكتاب المذكور ص: ٣٥.

لم تكن متيولوجيا الاولين سوى مجموعة صور منظمة تعكس القوى الطبيعيـة العجيبة كما تتمخض بها النفس. ان عالم المتيولوجيا بحد ذاته رموز، ويشتمل كل من هذه الرموز على معنى صوفي او فلسفي . وادنى الخرافات اليونانيـة الدينيّة تتضمن المعاني العميقة، ثمرة العصور الطوال . وسرعان ما راجت نظرية "المتيولوجيا" لما فيها من تأويل غيـر اجابي علمي، ولما تتضمن من رموز. وشاعت الفكـرة التي كانت المانيا مصـدر انبعاثها، وتعممت في مؤلفات ومعاجم تعنى بالمتيولوجيا : فيؤلف "تالس برنار" عام ١٨٤٦ معجم الميتولوجيا الكونيه . ويضـع جاكوبي معجم المتيولوجيا اليونانية الرومانية . ١٨٣٠ – ١٨٣٥ وفي عام ١٨٥٢ وضـع مؤلفـه. ونشـر "ا . فورى" عام ١٨٥٧ " تاريخ الاديان اليونانيـة القديمـة " وترجم كـتاب "ماكسيملر" وهو محاولة في الميتولوجيا Etudes sur les variations du polythéisme Grec. سنة ١٨٥٩ (١) .

غيـر ان البحث انتقل من الاديان اليونانيـة الرمزيـة الى التنقيب في نشأة الاديان الاخـرى كاليهودية ، والمسيحية خاصـة . فان "شتراوس" وضع حياة يسوع عام ١٨٣٥ ونقـل كـتابـه الى الفرنسـية سنة ١٨٣٩ ، مما حمل "ارنسـت رينان" في ١٨٤٨ على الشـروع بتأليـف كـتاب يستعـرض تاريخ المسيحيـة و يبنيـها ، فيخضعها للمنهـج العلمي نافيا عن شخصـية المسـيح تلك الهالة العجيبة، باسـطاء في الحقـل الانساني ، كل ما حاكتـه المسيحية من صفات طوبيـة والالهيات . وصـدر كـتابـه عام ١٨٦٣ . وكان فيه ما يدعو الى فك التقليد ، والى ثورة في الفكر .

اما الحدث الاكبـر الـذى خلـق جوا من ازدراء العلم الاجابي والجسـد ، ودفع بالفكر نحو الحرية الروحيـة والانعتاق من قيود المادة . فيرجـع الى نقـل الآداب الهندية والمبادىء الدينية البوذية الى اوربا . والمتفق عليـه ان هذه الحركـة بدأت في المانيا اولا : خـلال القرن الثامن عشـر – ثم اسست الجمعية الاسيوية عام ١٨٢٢ . وعمل على ترجمة الآداب الهندية ودراستها بداب جدّي فيما يقارب عام ١٨٤٠ وما يليه . وجد برلـن تلفت الانظار الى جهـود رجـل يدعي "ابو رنوف" مؤلف "توطئة للتاريخ البوذى" عام ١٨٤٥ . ثم ان الملاحم الهندية ترجمت "Mahabharata . ترجم "باڤي" قسما منها (١٨٤٤) ثم "سادوس" (١٨٥٨) "فوكو" (١٨٦٢) و "فوش" (١٨٦٣ الى ١٨٧٠) وكذلك كـتاب ال" Ramayana " وقد عهدها "بورنوف" و Loislenos de Long Champs ثم ترجمـت Le Bhagarata purana (١٨٤٩ – ١٨٥١) وقد فتحت دنيا من الخرافات الهندية . وال Rigréda

---

(١) راجع Polythéisme Hellenique – Louis Ménard في هذا الصدد .

(ترجمة لانجلوا ، ١٨٤٠ -١٨٤٧) وهي قسط من الشعر الغنائي الهندي وفيها نغمة العاطفة الدينية (١).

وهكذا انتشر هذا الاشعاع الهندي رويدا رويدا حتى اجتاح سائر التيارات حاملا الى الانتاج الفكري الاوربي، ونخص منه الادب الفرنسي، بذورا مختلفة، فلقحه بها وشاع الميل الى ما سموه التشوق الى الاصقاع المجهولة (بودلير- رمبو) ومنه نما تذوق الاوصاف الغريبة التي اختلقتها المخيلة . اما الميل الثاني فروحي فلسفي" : ان في بذور الفلسفة الهندية والدين الهندي ما حمل بعض من وقفوا على حقائقه الى هدم حدود العلم الايجابي . فدعا اشعاع الدين الجديد الى نفض المادة، والتعويل على قوى الروح التي بمستطاعها اذا انحسرت عنها ادران الجسد ـ ان تتصل بالملاء الارحب ، بالذات الحقة المطلقة ، بالسعادة بالحقائق الخالدة، بالنرفانا . وكل ما في الكون نسبي والنفس هي مطلق السعادة ومحور الكينونة . وما العالم الخارجي (Cosmos) الا ظل وانكاس وتعليلات وهمية، ومن الضلال اعتباره حقيقة سقه لا تقبل التغير والتبديل . والمبادئ" البوذية" تبحث ايضا بالوجود واللاوجود . وعلى اثره نشأت نظرية "الوهم" (Illusion) البوذي التي جعلها" شوبنهور" عمادا لفلسفته .

وكثيرا ما اوى الرمزيون ، في تلهفهم نحو المطلق والانعتاق من الجسد ، وفي انطوائهم على ذواتهم بالتأمل الى رؤية الكون من خلالها، الى التلهف" البوذي" والى "وهم" شوبنهور، سيما وان الشعر الهندي الغنائي شاع وشيكا ، وكذلك شاع المذهب ، وعمت نظرية الفيلسوف الالماني في مختلف الاوساط الادبية والفكرية .

(٣) في تيار اللاوعي ـ وعلى هامش الواقع .

عرضنا ان النظرية الفلسفية على اضطلاعها لم تتمكن من تفسير مجمل مظاهر الكون ، فلجأ المفكرون الى وسيلة اخرى ، حملتهم على الشعور بان وراء الامكانيات الايجابية سرا لم يكتشف ومجهولا لم يستكنه والى جانب هذه النزعة الى المجهول ادلى علم السيكولوجيا ان في الانسان حالتين ، واعية وبدركها الحقل الايجابي "وغير واعية" وقد تقصر عنها . وقد تكون هذه الزاوية من الانسان هي الحقيقة ، وقد يكون الواقع الموضوعي سرابا . ثم ان القوة" اللاواعية" هي التي تسيّر اعمالنا وتحدد تصرفاتنا . من حيث لا ندري . فهي المحرك الاول ،

---

(1) Parnasse et Symbolisme -P.Martino ص: ٤١

اذن، لا تفعل بها العوامل الخارجية ، ولا تؤثر فيها التبديلات المادية، لانها حقيقة ثابتة، وفيها يكمن جوهر الانسان كانسان، وبها تتفسر الاعمال .

وترجم في سنة ١٨٧٧ كتاب "فلسفة اللاوعي" للالماني "هارتمن" وشاعت الحركة عقب ذلك حتى افضت الى العلامة "فرويد" في فرع السيكولوجية، وايقظت الادب والفكر على ناحية في المرء غامضة، مبهمة، تتصاعد عندما يغور الضمير الواعي ، ويطلق سراح المخيلة . واكثر ما يكون ذلك في "الحلم" ، او عندما يتعطل الاراده في تكييف المرء والمحافظة على الشروط الاجتماعية فقد تطفو هذه الزاوية ونحن في يقظتنا، وقد انهارت من حولنا كل الوجود (خلا نزعة، او ميل ، او مشادة ارتفعت الى حياة الفكرة فانحسر العقل والصيرورة بحسب ما يقتضيه التقليد والعرف والعادة في المجتمع)

والى جانب علم "اللاوعي" عمت فلسفة "شوبنهور" . وهي وان لم تقف في وجه التيار العلمي اعلنت ان في طريقته عجزا وان في الوجود غيبا مرصودا لم يولج فتألفت فكرة "التشاؤم" ، واللذة "بالعجيب ، والطيف الديني ، واتحدته وتفاوت متداعمة، ونشأ تيار من المثل الالهية . . "وارتد الحالمون في اللاوعي والفلاسفة المحدثون عن الواقع حتى نفوه" ١) .

فما الواقع اذن الا مظهر، وسراب باطل، نحوله ونبدله أنى شئنا . وكذا، فان الموضوعات التي كانت ينبوع الشعر البرناسي غاضت ، واهملها الرمزيون، لانهم كرهوا الواقعيات واستنكفوا عن اداتها ، وانفوا من تصويرها، وادى بهم ذلك الى سبر الغور في اعماق الذات، في الباطن اللاواعي ، فهو الذي لا يتبدل والجوهر كل الجوهر فيه . وشعر "رمبور" و"ملارمه" قائم بمعظمه على هذا التجنس ضمن هامش الواقع والوقوف على شفا "اللاوعي" بتسلل منه الى الجوهر الحق . ثم ان فكرة "بودلير" هي التعبير عن احلامه وما احلامه سوى بين ما يربط مختلف مظاهر الكون ، بواسطة الرمز، وكل من "الحلم" و "اللاوعي" (وهو المعبر عنه) و "الرمز" (وهو الاداة التعبيرية) ينفيان الواقعية والواقع. وراج ذكر الادباء الذين فروا من الحقيقة الواقعية . تفرقة لها عن الحقيقة اللاوعية. ولجأوا الى فضاء الاحلام الغريب، من هؤلاء "ادجاربو" في "اقاصيص عجيبة" وقد نقلها الى الفرنسية الشاعر "بودلير".

---

(١) Martino : ١٤٠ Parnasse et Symbolisme

هذي هي الاجواء التمهيدية العامة التي شغلت مفكري اوربا ردحا من الزمن يتراوح بين ١٨٣٠-١٨٧٠ الا ان هذه لم تكن سوى اجواء، وهي وحدها عاجزة عن ان تولد "الرمزية". فالفكر الاجابي ساهم في انشاء الاتجاهات البرناسية بقدر ما اثر "ردّ فعله" في خلق الميول الرمزية في الادب. فما العوامل الخاصة التي عملت عملا مباشرا، فولدت الرمزية في احضانها وترعرعت.

يرجع العلامة " Brunetière " تكوين الرمزية الى تاثيرات ثلاثة : (١)

(أ) ازاهر الشر لشارل بودلير : وصدر عام ١٨٥٧ وقد ذكر العلامة ان تاثيره لم يتخط الى الشعراء المبرزين من امثال Coppée و Hérédia و Prud'homme حتى كون نفسية النشء الذي تلاهم . ويضيف ان بودلير قد اهتدى الى فكرة التآلف بين مختلف مظاهر الكون، وجمعها في نظرية "العلاقات" حيث تتحد الطبيعة بكاملها في الواحد الاعظم وتلتقي اشكالها المتغيرة المختلفة. ويرد ذلك في قصيدة له تحت العنوان نفسه، مؤدى بعضها : " الطبيعة هيكل ذو اعمدة حية تنبعث منها كلمات مضطربات. " فيمر الانسان في غابات من الرموز تحدق به، بنظرات الفته. وكما تتمازج الاصداء الطويلات في البعيد، " في وحدة مظلمة عميقة، واسعة كالليل والضياء، هكذا تتجاوب العطور والالوان والاصوات. الخ .. ".

ثم يردف ان في هذه القصيدة بعض جوهر الرمزية ٢) وان بودلير ادخل في امكانيات الاداء قوة من الحس لم تعرفها الالفاظ قبل ذلك. وانه هيأ نظريتين" لا ندرى ايتهما اخطر من الاخرى : نظرية الفن للفن ونظرية "التقهقر (décadence) ويشير غب ذلك الى رأي ابداه "غوتيه" في مقدمة "ازاهر الشر" يأتي خلالها على النقاط التالية في شعر بودلير: ١) انه استهدف ان يولد في نفس القارئ الشعور بالجمال ممزوجا بمسحة من الذهول والتعجب والندور ، ٢) صفة التصنع المعاكسة للطبيعة والبديهة (artificiel ٣) ميزة الفسق والتهتك (dépravation) .

ب - اما العامل الثاني في عرفه فهو ترجمة "الرواية الروسية" ودخول الفن التصويري الذي يرجع في ميوله الى عهد سبق رفائيل. ولقد كشف E.M. de Vogué عن الرواية الروسية عام ١٨٨٤ ومقامه في هذه الحركة مقام "شاتوبريان"

---

(١) تطور الشعر الغنائي "برونتيير ، ص ١ ٢٣-٢٤٣ من الدرس الخامس عشر وعنوانه "الرمزية"

(٢) " " " ص ٢٣٣

هذى هي الاجواء التمهيدية العاصفةالتي شغلت مفكري اوربا ردحا من الزمن يتراوح بين ١٨٣٠-١٨٧٠ الا ان هذه لم تكن سوى اجواء وهي وحدها عاجزة عن ان تولد "الرمزية" فالفكر الايجابي ساهم في انشاء الاتجاهات البرناسية بقدر ما اثر "رد فعله" في خلق الميول الرمزية في الادب. اما العوامل الخاصة التي عملت عملا مباشرا فتولدت الرمزية في احضانها وترعرعت.

يرجع العلامة" Brunnetière " تكوين الرمزية الى تأثيرات ثلاثة : (١)

(١) ازاهر الشر لشارل بودلير : وصدر عام ١٨٥٧ وقد ذكر العلامة ان تأثيره لم يتخط الى الشعراء البرناسيين من امثال Coppéo و Hérédia و Prud'homme حتى كون "عاصفة الشمس" الذى تلاهم. ويضيف ان بودلير قد اهتدى الى فكرة التآلف بين مختلف مظاهر الكون وجمعها في نظريته "العلاقات" حيث تتحد الطبيعة بكاملها في الواحد الاعظم وتلتقي اشكالها المتغيرة المختلفة. ويرد ذلك في قصيدة له تحت العنوان نفسه مؤدى بعضها : "الطبيعة هيكل ذو اعمدة حية تنبعث منها كلمات مضطربات. "يمر الانسان في غابات من الرموز تحدق به بنظرات الفته. وكما تتمازج الاصداء الطويلات في البعيد "في وحدة مظلمة عميقة واسعة كالليل والضياء هكذا تتجاوب العطور والالوان والاصوات. الخ ..."

ثم يردف ان في هذه القصيدة بعض جوهر الرمزية ٢) وان بودلير ادخل في امكانيات الاداء قوة من الحس لم تعرفها الالفاظ قبل ذلك. وانه هيأ نظريتين "لا ندرى ايهما اخطر من الاخرى : نظرية الفن للفن ونظرية "التفسخ (Décadence) ويشير فضلا عن ذلك الى رأي ابداه "غوتيه" في مقدمة "ازاهر الشر" يأتي خلالها على النقاط التالية تميز شعر بودلير : ١) انه استهدف ان يولد في نفس القارئ الشعور بالجمال ممزوجا بمسحة من الذهول والتعجب والتدبر. ٢) صفة التصنع المعاكسة للطبيعة والبديهة (artificiel)

٣) ميزة الفسق والتهتك (depravation).

ب- اما العامل الثاني في عرفه فهو ترجمة "الرواية الروسية" ودخول الفن التصويري الذى يرجع في ميوله الى عهد سبق رفائيل ولقد كشف E.M. de Vogué عن الرواية الروسية عام ١٨٨٤ وتلاه في هذه الحركة عام "تاتوبريان"

---

(١) تطور الشعر الغنائي "برونتيير" ص ١ ٢٣-٢٤٣ من الدرس الخامس عشر وعنوانه "الرمزية"

(٢) " " " ص ٢٣٢

في الادب "الرومنتيكي" فكتابه مرحلة ابتداء للعهد التصوفي الادبي . وكانما ارتاحت الاتجاهات الفلسفية والاخلاقية والسياسية والفنية والشعرية جميعا الى ما وجدت في هذه المبادئ .(١)

ويقول Brunetière ان "تولستوي" و "دوستيفسكي" لم يكن همهما سوى ابراز "الاصطناع" والبعد عن الطبع والبديهة، والترفع عن المدنية الحديثة ، وكذا كانت رسالة ال Préraphaélistes ويشير الى دراسة "جون رسكن" وهو يلخص تعاليمهم والتي بعض ترجمته :

" تعلموا الطبيعة، وتلقنوها، ولا تكتفوا بالظاهر ، بل الجوءوا الى الاعماق، فليس الغلاف شيئا، "اما القلب فهو اللباب ، وهو كل شيء ، و ينبغي ان نصيب القلب ، ان جمال العذارى اللواتي من صنع رفائيل تائم على "وهج اللحم والجسد والازدهار المادي الذي يجعلهن دون جمال الغريب المعجز العجيب . . . فعذارى الأولين لا يخلو ينالهن "الحس (Intangibles) بيد انهن اقرب الى الحقيقة . وهذه الحقيقة الداخلية لا تدرك الا بوسيلة واحدة ~~التجربة الفاطبيعتهم~~ أرواحهم المحبة . كونوا انسانيين وتعلموا دين الألم الانساني ، وإن تحزنوا ذلك تتعلموا سر الوحدة التي تربط الناس جميعا . »(٢)

ان هذا الدخول الى ما وراء الملموس وهذا الشعور بان في الذات كيانا اخر غير المادة ، هو الحقيقة الاولى والاخيرة، وان في الكون كيانا غير الذي يقع منا حس خلق في نفس الرمزيين نزعتهم الى النفور من الاوهام المادية على انها خيال يفنى ويتبدل بحسب ما تراه النفس ، وبالتالي الى نزعتهم في سبر الغور .

ج - "Richard Wagner" غير ان هذه الانفعالات ذابت في موسيقى "وغنر" وتوحدت بمفهومه للفن عامة . ذلك ان فنّ "وغنر" مريض . فنزعته "الهستيرية" العصبية وتشنجه الطبيعي وحسه المضطرب ، وذوقه الحاد ، وعدم استقراره ، وابطال رواياته تكوّن جميعها صورة واضحة لنفسه العليلة "المريضة" Wagner est une Névrose

(٣) وقد اعتبرت نفس "وغنر" مثال النفس الحديثة (المعاصرة لتلك الفترة الادبية) بكل معانيها لما في جهازه العصبي من احتدام وانقباض، ولما في فنه من قسوة وعنف (brutalité) ومن تصنع وتمويه (artifice) وبراءة وطهر (candeur .) ويحاول العلامة نفوذ ذلك ان يتبين العلاقات التي تصل بين "وغنر" و "بودلير" شارحا ان رسالة "بودلير" الادبية كانت هي ايضا تبشر بالقسوة والتصنع، والتي تربط الموسيقى بالرواية الروسية وفن الرسم الانكليزي

---

(١) Martino - P. et Symbolisme ص: ١٤١

(٢) Brunetière الكتاب المذكور ص: ٢٢٨-٢٢٩ من الدرس نفسه

(٣) " " ص: ٢٤٠

في الادب "الرومنتيكي" لكتابه مرحلة ابتداء للعهد التصوفي الادبي ، وكانما ارتاحت الاتجاهات الفلسفية والاخلاقية والسياسية والفنية والشعرية جميعا الى ما وجدت في هذه المبادئ (١)

ويقول Brunetière ان "تولستوي" و "دوستيفسكي" لم يكن همهما سوى ابراز "الاصطناع" والبعد عن الطبع والبديهة والترفع من المدنية الحديثة ، وكذا كانت رسالة ال Préraphaelistes ويشير الى دراسة "جون رسكن" وهو يلخص تعاليمهم فيما يعرض ترجمته :

"تعلموا الطبيعة، وتذوقوها ولا تكتفوا بالظاهر ، بل الجؤوا الى الاعماق فليس الغلاف شيئا . "اما القلب فهو اللباب ، وهو كل شيء ، وينبغي ان تصيب القلب ، ان جمال العذارى اللواتي من صنع رفائيل قائم على "وهج اللحم والجسد والازدهار المادي الذي يجعلهن دون جمال الغريب المعجز العجيب . . . فعذارى الاولين لا يظهرن لنا الا عن "الحس (intangibles) بعد انهن اقرب الى الحقيقة . وهذه الحقيقة الداخلية لا تدرك الا بوسيلة واحدة ~~التجربة الداخلية بينهم . . (١)~~ ألا وهي المحبة . كونوا انسانيين وتعلموا دين الألم الإنساني ، وإن انجزتم ذلك فتعلموا سر الوحدة التي تربط الناس ما بينهم "(٢)

ان هذا الدخول الى ما وراء الملموس وهذا الشعور بان في الذات كيانا آخر غير المادة هو الحقيقة الاولى والاخيرة ، وان في الكون كيانا غير الذي يقع منا بحس خلق في نفس الرمزيين نزعتهم الى النفور من الظواهر المادية على انها خيال يفنى ويتبدل بحسب ما تراه النفس ، وبالتالي الى نزعتهم في سَبْر الغور .

ج - Ruchard Wagner " غير ان هذه الانفعالات ذابت في موسيقى "فغنر" وتوحدت بمفهومه للفن عامة . ذلك ان فن "فغنر" مريض بنزعته "الهستيرية" العصبية وتشنجه الطبيعي وحسه المضطرب . ولدقه الحاد ، وعدم استقراره وابطال رواياته تكون جميعا صورة واضحة للنفسية العليلة "المريضة" (Wagner est une Névrose) (٢)

وقد اعتبرت نفس "فغنر" مثال النفس الحديثة المعاصرة لتلك الفترة الادبية) بكل معانيها لما في جهازه العصبي من اضطرام وانقباض ولما في فنه من قسوة وعنف (brutalité) ومن تصنع وتمويه (artifice) وبراءة وطهر (candeur) ويحاول العلامة نفسه ذلك ان يتبين العلاقات التي تصل بين "فغنر" و "بودلير" شارحا ان رسالة "بودلير" الادبية كانت هي ايضا تبشر بالقسوة والتصنع والتي تربط الموسيقي بالرواية الروسية والرسم الانكليزي

---

(١) P.etSymbolisme - Martino ص: ١٤١

(٢) Brunnetière الكتاب المذكور ص: ٢٢٨-٢٢٩ من الدرس نفسه

(٣) ص: ٢٤٠

الذى نحا نحو الروفائيليين، فلقد حاولوا جميعهم اختراق المادة لبلوغ ما وراءها، لادراك السر الاعظم . فـ"فغنر" كان روحانيا بجوهره، حتى انه بلغ "التصوف" والانعتاق من الجسد، وذلك عن طريق "المحبة"، والمحبة قد نشرها مبدع "البارسيفال" في كل افكاره واعماله، وفي نظريته الدينية . انه وسع نطاق الفن الى وراء الحدود عندما جعل الفن المنبثق من الروح اساسا لكل فن ، وفرض عليه ان يعبر عما لا يبلغ، وان يفخر على كل ما هو من اصول الروح وصميمها ، وعلى ما يختلج في النفس العليا: الفكرة المجردة، الروح ، اللانهاية، ذه اهدافه وما العاطفة الحق غير تلك التي تنطلق الى الملاء الارحب فتعرب عنه .

"التجريح والتعديل" هذه هي نظرية العلامة Brunetière في البذور التي لقحت الادب الجديد، وولدت الجو الفكري الممهد، عن كثب. الا اننا نرى ان نظريته - على صحة ما بسطت - تنفي الى "من التجريح والتعديل . ومرجع ذلك انه وضع رسالته في عهد جلو نربب ومعاصر الرمزية وذلك عام ١٨٩١ - والادب الرمزى قد يتراوح ، بمعناه التام بين ١٨٨٥-١٨٩٥ ، ومن البديهي ان تغيب عنه اقاصي الحقائق فيما اورده من ناحية، وان يعجز عن ايراد كل العوامل الفعالة في ذلك الاتجاه الادبي الجديد ، فللزمن في امور الدراسات عامة حق الكشف والتحقيق والتمحيص والاثبات تلو الاجراءات الواجبة . ولذا راينا من الخطاء والنقص ان نكتفي بنظرية Brunetière من حيث تبيان العوامل . والحق ان لفظات "تاثير" و "انفعال" و "عوامل" مبهمة ولا تقبل تحديدا حادا دقيقا لما تتضمنه من ابهام و "تعميم" وتاويل وافتراض.

فان "بودلير" - مثلا - لم يوطي، بكتابه "ازاهر الشر" للادب الرمزى ، ولم يكن فقط عاملا من العوامل الفعالة في خلقها، بل نعتبره ممثلا لمظهر من مظاهرها . اجل ان ذلك ينافي الاصطلاح القائل بان الحركة الرمزية تتراوح بين ١٨٨٥-١٨٩٥ كما اوردناه ولكن النزعات الادبية لا تحدد بسنوات نهائية معينة وانما تترب وترجح . نزد ان كتابا من مثل هذا الكتاب كان ثمرة حركة اجتماعية واخلاقية ونفسية وادبية وفلسفية ، وبما انه ساهم في خلق هذه الحركة فذلك يفرض اشتماله على بعض نواحيها .

واما فيما يتعلق "بالرواية الروسية" ، فلقد بسطت الى جانب "التصنع" والتأنق Préciosité والبعد عن المدنية الحديثة - شيئا من الاخلاق والاجتماع مما لم يتعرض له الرمزيون، بل نفروا منه . على ان في هذه "الرواية" اتجاها آخر لم يورده العلامة، واعني به الغوص على الازمة النفسية العميقة التي يصورها "دوستيفسكي" بما

٠٠٠٠٠/٠٠٠

الذي نحا نحو الروحانيليين، فلقد حاولوا جميعهم اختراق المادة لبلوغ ما وراءها لادراك السر الاعظم . فمن "فغنر" كان روحانيا بجوهره حتى انه بلغ "التصوف" والانعتاق من الجسد . وذلك من طريق "المحبة" ، والمحبة قد نترها مبدع "البارسيفال" في كل افكاره واعماله وفي نظريته الدينية . انه وسع نطاق الفن الى وراء الحدود عندما جعل الفن المنبثق من الروح اساسا لكل فن ، وفرض عليه ان يعبر عما لا يبلغ ، وان يخيز على كل ما هو من اصول الروح وصميمها . وعلى ما يختلج في النفس العليا: الفكرة المجردة، الروح ، اللانهاية هذه اهدافه وما العاطفة الحق غير تلك التي تنطلق الى الملأ الارحب فتسرب عنه .

"التجريح والتعديل" هي ذي نظرية العلامة Brunetière في البذور التي لقحت الادب الجديد، وولدت الجو الفكري الممهد، من كثب . الا اننا نرى ان نظريته - على صحة ما بسطت - مفتقرة الى شيء من التجريح والتعديل . ومرجع ذلك انه وضع رسالته في عهد جلو تريب ومعاصر الرمزية وذلك عام ١٨٩١ - والادب الرمزي قد يتراوح ، بمعناه التام بين ١٨٨٥-١٨٩٥ . ومن البديهي ان تغيب عنه اقاصي الحقائق فيما اورده من ناحية، وان يعجز عن ايراد كل العوامل الفعالة في ذلك الاتجاه الادبي الجديد . فللزمن في امور الدراسات عامة حق الكشف والتحقيق والتمحيص والاثبات تلو الاجراءات الواجبة . ولذا راينا من الخطاء ~~والتعسف~~ النقص ان نكتفي بنظرية Brunetière من حيث تبيان العوامل . والحق ان لفظات "تاثير" و "انفعال" و "عوامل" مبهمة عامة ولا تقبل تحديدا حادا دقيقا لما تتضمنه من ابهام و "تعميم" وتاويل وافتراض.

فان "بودلير" - مثلا - لم يوطئ فقط بكتابه "ازاهر الشر" للادب الرمزي ، ولم يكن فقط عاملا من العوامل الفعالة في خلقها، بل نعتبره ممثلا لمظهر من مظاهرها . اجل ان ذلك ينافي الاصطلاح القائل بان الحركة الرمزية تتراوح بين ١٨٨٥ -١٨٩٥ كما اوردناه ولكن النزعات الادبية لا تحدد بسنوات نهائية معينة وان تقترب وترجع . بل زد ان كتابا من مثل هذا الكتاب كان ثمرة حركة اجتماعية واخلاقية ونفسية وادبية وفلسفية ، وبما انه ساهم في خلق هذه الحركة فذلك يفرض ~~اشتماله~~ اشتماله على بعض نواحيها .

واما فيما يتعلق "بالرواية الروسية" ، فلقد بسطت الى جانب "التصنع" والتأنق (Préciosité) والبعد عن المدنية الحديثة - شيئا من الاخلاق والاجتماع ما لم يتعرض له الرمزيون، بل نفروا منه . على ان في هذه "الرواية" اتجاها آخر لم يورده العلامة، واعني به الغوص على الازمة النفسية العميقة التي يصورها "دوستيفسكي" بما

...../...

فيهامن مرض وسقم ، والدخول الى نواحي الذات المبهمة وهذا بند من البنود الرئيسة في الشعر الرمزي. واجزم ان فن الرسم يؤثر ضرورة على الادب، وانما هناك تشابه في فنين متعاصرين ، ثم ولا ريب في ان هذا الميل الى الانطلاق نحو استكشاه السر الازلي في الذات ولا نهاية الكون ـ كما تجلى في فن "وغنر" ـ ولد في الرمزيين مشادة بين الجسم والروح التي تنتزعهم من فم المادة الى حيز المطلق ، الى نزع الستر عن اللانهاية والمعجز والمجهول . وفي اعتراف احد اعضاء الحلقة الرمزية " Alfred Poizat " في كتاب له عنوانه "الرمزية" دليل بيّن ، وكان "بوازا" من "الطلبة" الذين تحلقوا حول "ملارمه" ليولي "الثلاثاء". يبين تأثير الاوبرا الوغنيرية في اولي الرمزية بما ترجمته :

" ان الاوبرا الوغنيرية ـ بفرط اختلافنا اليها ـ ولدت فكرة التنظيم الموسيقي الادبي في الشعور. فانهم
"كانوا يتساءلون عن وسيلة تمكنهم من ارفاق النص الشعري بازدواج موسيقي بحت ، وذلك بواسطة موكب من الالفاظ المتوازية
"المختارة بما فيها من ايقاع وغنى يبعث الى الاحلام، وبما فيها من ابهام باشياء غريبة بعيدة في الظاهر عن مصدرها
"جامعة مصدرها الى مصادر أُخر بصلات عجيبة . فيستحم النص الشعري في جو منغم فلسفي يتداخل فيه فيحدد
"مفعوله ولا يخيفه"(1) فالرمزيون على ما يظهر من ادبهم قبسوا عن "وغنر"(2) سقمه ومرضه ، فان انفسهم ايضا كانت مسقومة بعد حرب ١٨٧٠ ، وافادوا من موسيقاه معنى "الجو" الشعري ، والجمع بين الشعر والموسيقى من ناحية، والموسيقى وسائر الفنون من ناحية اخرى ، ومالوا الى اجهاد النفس حتى تبلغ بالانتاج الشعري اقصى حدود الفن .

قيل عن بودلير

" Comme Wagner il reconnaît que c'est surtout par la musique
" et à travers la musique qu'on est transporté dans le monde idéal
" où règne la beauté pure et que d'autre part la musique est la langue
" qui interprête le moins imparfaitement les extases ou les visions de
" l'inspiré... Beaudelaire par la musique wagnérienne est enlevé de la
terre" ... Beaudelaire guidé par le grand musicien, voit s'ouvrir un
monde sans limites 2)

فيتبين كيف استقى بودلير معنى الانطلاق والمثالية واللانهاية والموسيقى ثم ان الرمزيين فهموا موسيقى "وغنر" من خلال النقد الذي حاوله "بودلير" في قطعتي الموسيقى " Lohengrin " و " Tannhauser

---

(1 P.165 le symbolisme - A. poizat
(2 P 358 - 360 l'esthétique de Beaudelaire - André Ferran

فيها من مرض وسقم ، والدخول الى نواحي الذات المبهمة وهذا بند من البنود الرئيسة في الشعر الرمزي واجزم ان من الرسم نحو يؤثر ضرورة في الادب وانما هناك تشابه في فنين متعاصرين ، ثم ولا ريب في ان هذا الميل الى الانطلاق نحو استكشاه السر الازلي في الذات ولا نهاية الكون - كما تجلى في ان "فغنر" ولد في الرمزيين مشادة بين الجسد والروح التي تنتزعهم من ثم المادة الى حيز المطلق ، الى نزع الستر عن اللانهاية والمعجز والمجهول ، وفي اعتراف احد اعضاء الحلقة الرمزية " Alfred Poizat " في كتاب له عنوانه "الرمزية" دليل بين ، وكان "بوازا" من "الطلبة" الذين تحلقوا حول "ملارمه" ليالي "الثلاثاء" . يبين تأثير الاوبرا الفغنيرية في اولي الرمزية بما ترجمته :

" ان الاوبرا الفغنيرية - بفرط اختلافنا اليها - ولدت فكرة التنظيم الموسيقي الادبي في الشعر . فانهم "كانوا يتساءلون عن وسيلة تمكنهم من ارفاق النص الشعري بازدواج موسيقي بحت ، وذلك بواسطة موكب من الالفاظ المتوازنة "المختارة بما فيها من ايقاع وغنى يبعث الى الاحلام ، وبما فيها من ايهام باشياء غريبة بعيدة في الظاهر عن مصدرها "جامعة مصدرها الى مصادر أخر بصلات عجيبة . فيستحم النص الشعري في جو منغم فلسفي يتداخل فيه فيحدد "مفعوله ولا يخفضه" (١) فالرمزيون على ما يظهر من ادبهم تبعوا عن "فغنر" (٢) سقمه ومرضه ، فان انفسهم ايضا كانت مسقوفة بعد حرب ١٨٧٠ ، وافادوا من موسيقاه معنى "الجو" الشعري ، والجمع بين الشعر والموسيقى من ناحية والموسيقى وسائر الفنون من ناحية اخرى ، ومالوا الى اجهاد النفس حتى تبلغ بالانتاج الشعري اقصى حدود الفن .

قيل عن بودلير

" Comme Wagner il reconnaît que c'est surtout par la musique
" et a travers la musique qu'on est transporté dans le monde idéal
" où règne la beauté pure et que d'autre par la musique est la lan-
" gue qui interprète le moins imparfaitement les extases ou les visions
" de l'inspiré ..... Beaudelaire par la musique wagnerienne " enlevé de
" la terre .... Beaudelaire guidé par le grand musicien voit s'ouvrir
un monde sans limite ..! (2).

فيتبين كيف استقى بودلير معنى الانطلاق والمثالية واللانهاية والموسيقى ثم ان الرمزيين فهموا موسيقى "فغنر" من خلال النقد الذي حاوله "بودلير" في قطعتي الموسيقى " Lohengrin " و Tannhauser

----

(١) P.165 symbolisme. A. Poizat ,
(٢) P. 359 - 360 l esthétique de Beaudelaire - André Ferran

يوضح فيه الاسباب التي دعت موسيقى "وغنر" في فرنسا الى الارتفاق ، ثم يوضح مواطن الجمال فيها ومثار الاعجاب. ولقد اورد Ferran كيف يلتقي الشعر والموسيقى . :

" Mystique de l'âme allégée, montant vers les régions pures de la poésie
" en un domaine où s'éteblit l'unité des arts, dans la révélation de la
" Beauté; émanation du divin (1) . La sensation de la béatitude spiri-
" tuelle et physique de l'isolement : de la contemplation de quelque chose
" infiniment grand et infiniment beau ; d'une lumière intense qui réjouit
" les yeux et l 'âme jusqu'à la pâmoison (2). et enfin la sensation de
l'espace étendu jusqu'aux dernières limites concevables ...

فنرى ان بودلير يبلغ بواسطة الموسيقى "الوغنيرية" الفكرة الشعرية الصافية من ينابيعها الاولى الأصلية ومنه سيستقي "ملارمه" (ومن ملارمه" فاليري") بعض هذه الاتجاهات في المفهوم "الرمالي" للشعر ، ونضيف فيما يلي عوامل اخرى صبغت ذلك الادب الجديد واثرت فيه تأثيرا بينا مباشرا واهمها على الاطلاق .

ا- التعرف الى ادب الغاربو (Edgard Poe)

ليس من شأننا ان نحلل تفاصيل المراحل الانتقالية من "بو" الى الادب الفرنسي فنكتفي بالاشارة، مستندين الى اثباتات الذين دأبوا على هذا الموضوع بنوع خاص(٣) فيتبين ان اسم "ادغار بو" لم تعرفه فرنسا قبل عام ١٨٤٥ ،عام نشرت قصة "الصرصور الذهبي" في "المجلة البريطانية" في فرنسا، في عدد تشرين الثاني . وعرضت جريدة Le quotidienne "جريمة لم يسبق لها مثيل في القضاء" ، في ١١ و١٢ و١٣ حزيران عام ١٨٤٦ تباعا . وفي السابع والعشرين من كانون الثاني عام ١٨٤٧ نشرت مجلة démocratie pacifique قصة "الهرة السوداء" ترجمة مدام "ايزابيل مونييه" غير ان اسم "بو" لم يشع حقا الا سنة ١٨٤٨ حيث امتزج باسم بودلير فلقد حدب الشاعر الفرنسي على ترجمة مجمل مؤلفات ادغار بو الاميركي لما شعر ان بينهما روابط روحية اخوية . كان بودلير يقول "انني اترجم بُو لأنه يحاكيني" (٤)

===

(1) P. 344 L'esthétique de Baudelaire - André Ferrand

(2) P. 345 - ——— " " "

(3) Edgard Poe et les premiers symbolistes Français - Louis Seylaz, thèse de doctorat, 1923. p: 37 - 45 ص: ٣٧-٤٥

(4) "

يوضح فيه الاسباب التي دعت موسيقى "فغنر" في فرنسا الى الاخفاق ، ثم يظهر مواطن الجمال فيها ومثار الاعجاب. ولقد اورد Ferran كيف يلتقي الشعر والموسيقى . :

" Mystique de l'âme allégée, montant vers les régions pures de la
" poésie en un domaine où s'établit l'unité des arts, dans la révélation
" de la Beauté ; émanation du divin (1). La sensation de la béatitude
" spirituelle et physique de l'isolement : de la contemplation de quelque
" chose infiniment grand et infiniment beau ; d'une lumière intense qui
" réjouit les yeux et l'âme jusqu'à la pâmoison (2), et enfin la sensation de
" l'espace étendu jusqu'aux dernières limites concevables....
"

فنرى ان بودلير يلج بواسطة الموسيقى "الفغنيرية" الفكرة الشعرية الصافية من ينابيعها الاولى لا عيلة ومنه ميستقي "ملارمه" (ومن ملارمه "فاليري") بعض هذه الاتجاهات في المفهوم "الجمالي" للشعر . ونضيف فيما يلي عوامل اخرى صبغت ذلك الادب الجديد واثرت فيه تأثيرا بينا مباشرا واهمها على الاطلاق .

ا ـ التعرف الى ادب ادغار بو (Edgard Pae)

ليس من شأننا ان نحلل تفاصيل المراحل الانتقالية من "بو" الى الادب الفرنسي فنكتفي بالاشارة مستندين الى اثباتات الذين دابوا على هذا الموضوع بنوع خاص (٣) فيتبين ان اسم "ادغار بو" لم تعرفه فرنسا قبل عام ١٨٤٥ ، عام نشرت قصة "الصرصور الذهبي" في "المجلة البريطانية" في فرنسا في عدد تشرين الثاني . وعرضت جريدة La quotidienne "جريمة لم يسبق لها مثيل في القضاء" ، في ١١ و١٢ و١٣ حزيران عام ١٨٤٦ تباعا . وفي السابع والعشرين من كانون الثاني عام ١٨٤٧ نشرت مجلة La démocratie pacifique قصة "الهرة السوداء" ترجمة مدام "ايزابيل مونييه" غير ان اسم "بو" لم يتسع حقا الا سنة ١٨٤٨ حيث امتزج باسم "بودلير" فلقد حدب الشاعر الفرنسي على ترجمة مجمل مؤلفات ادغار بو الاميركي لما شعر ان بينهما روابط روحية اخوية . كان بودلير يقول "انني اترجم بو لانه يحاكيني" (٤)

---

(١) Ferrand - l'Esthétique de Beaudelaire → P. 344

(٢) " " P. 345

(٣) Edgard Pae et les premiers symbolistes Français - Louis Saylaz, thèse du doctorat, 1923. ص ٣٧-٤٥ .

(٤)

وذاعت الترجمات في مجلتي L'Artiste (١٨٥٢) والـ Pays (١٨٥٤-١٨٥٥). وطبع اقاصيص "بو" العجيبة عام ١٨٥٦ والجديد منها ١٨٥٧ ومغامرات "بم". اما Eureka فلم تترجم الى الفرنسية الا سنة ١٨٦٤.

واعتبر ان لادغار بو تأثيرا عميقا في تكوين الاتجاه الادبي الذي نحن في صدده، تاثيرا مختلف الوجهات:

١- اما الوجهة الاولى ففي اقاصيصه العجيبة، وهي ذات فعل مباشر لأن Villiers de l'Isle d'Adam نسج على منوالها في حكاياته، ولانها غذت نزعة الانعتاق من الواقعية والايجاب. فالشاعر الاميركي صور في ادبه كل غريب، بشع، مخيف، وكان يميل الى مزج الاخلاط الغير المألوفة بالممكن، وتصبح هي بدورها ممكنة، وتغدو شرطا من شروط الجمال الادبي. وكثيرا ما انتزع بودلير من هذا الاتجاه فكرة السر العجيب ومواضيع شعرية في "ازاهر الشر". ونشير الى Eureka ومدارها علاقة الفرد بالكون، وعلاقة الاكوان بعضها ببعض حيث يرتبط الناموس الكوني الشامل بنواميسه الخاصة ارتباطا وثيقا. وهذا الاتجاه القائم على علاقة الفرد بالكون والاكوان والنواميس فيما بينها فتح امام الشعراء الرمزيين الفكرة الغيبية "Transcendentale".

٢- ولعل الوجهة الثانية هي اهم هذه الوجهات لانها تستهدف نظريات ادغار بو في الشعر، ولم يفتح موعود جوهرها احد قبله من شعراء الغرب. ولقد جمعها في فصل عنوانه "المبدأ الشعري" عرف بودلير فيه ذاته، وقام لمن جاء بعده مقام النبي الهادي. ولا غرو ان يورد "بو" الشاعر نظريات من مثل هذه. ففي كل شاعر ينبغي ان نتلمس الناقد ايضا. ومجمل ما جاء في هذا "المبدأ الشعري"

اولا: الشعر خلق من الجمال منغم، والجمال غرضه الاوحد. ثانيا: هو تلهف نحو مثال اقدس وانطلاق من نفس متعبة تنشق على ذاتها في جو من الحلم وفي تعبير شعري اي موسيقي غنائي. ثالثا: الحقيقة العميقة في الذات هي موضوع الشعر الحق. بحيث يصبح الشعر عاطفة اشتهاء. رابعا: ينبغي ان تكون القصائد وجيزة تهز الذات، لان شعور الانسان نحو "الجمال" (Sentiments Esthétiques) عبوري لا يستمر حيا طوال القصيدة الطويلة، ففي - اذا طالت القصيدة - تخفق لدى كل من المبدع والقارئ، وتخبو حتى تنطفئ. خامسا: ان احساس الانسان بالجمال من جوهر الطبيعة الانسانية الازلي، وهذا الشعور يوسع قيم الاشكال والاصوات والالوان والعطور حتى لا نهاية لها. سادسا: فيما وراء الكون ذي الاشكال المادية تتسع منطقة اللانهاية التي لم تبلغ بعد. والتعطش الى اللانهائي واللامحدود

وذاعت الترجمات في مجلتي L'Artist (١٨٥٣) وال Pays (١٨٥٤-١٨٥٥) . وطبع اقاصيص بو العجيبة عام ١٨٥٦ والجديد منها ١٨٥٧ ومغامرات "بيم". اما Eureka فلم تترجم الى الفرنسية الا سنة ١٨٦٤.

ونعتبر ان لادغار بو تأثيرا عميقا في تكوين الاتجاه الادبي الذي نحن في صدده تأثيرا شمل ثلاث الوجهات.

١- اما الوجهة الاولى ففي اقاصيصه العجيبة، وهي ذات فعل مباشر لأن Villiers de l'Isle d'Adam نسج على منوالها في حكاياته ولانها غذت نزعة الانعتاق من الواقعية والايجاب. فالشاعر الاميركي صور في ادبه كل غريب، بشع، مخيف وكان يميل الى مزج الاخلاط الغير مألوفة بالممكن، فتصبح هي بدورها ممكنة وتغدو شرطا من شروط الجمال الادبي . وكثيرا ما انتزع بودلير من هذا الاتجاه فكرة السر العجيب ومواضيع شعرية في "ازاهر الشر" . ونشير الى Eureka ومدارها علاقة الفرد بالكون، وعلاقة الاكوان بعضها ببعض حيث يرتبط الناموس الكوني الشامل بنواميسه الخاصة ارتباطا وثيقا . وهذا الاتجاه القائم على علاقة الفرد بالكون والاكوان والنواميس فيما بينها فتح امام الشعراء الرمزيين الفكرة الغيبية".

٢- ولعل الوجهة الثانية هي اهم هذه الوجهات لانها تستهدف نظريات ادغار بو في الشعر، ولم يفتح موجود جوهرها احد قبله من شعراء الغرب. ولقد جمعها في فصل عنوانه "المبدأ الشعري" عرض بودلير فيه ذاته ، وقام لمن جاء بعده مقام النبي الهادي . ولا غرو أن يورد بو الشاعر نظريات من مثل هذه. ففي كل شاعر ينبغي ان تتلمس الناقد ايضا. ومجمل ما جاء في هذا "المبدأ الشعري"

اولا: الشعر خلق من الجمال منغم ، والجمال غرضه الاوحد . ثانيا: هو تلهف نحو مثال اقدس وانطلاق من نفس منحنية على ذاتها في جو من الحلم وفي تعبير شعري اي موسيقي غنائي . ثالثا: الحقيقة العميقة في الذات هي موضوع الشعر الحق ، بحيث يصبح الشعر عاطفة اشتهاء . رابعا: ينبغي ان تكون القصائد وجيزة تهز الذات ، لان شعور الانسان نحو الجمال (Sentiments Esthétiques) عبوري لا يستمر حيا طوال القصيدة الطويلة ، فهي - اذا طالت القصيدة - تخفق لدى كل من المبدع والقارئ - وتنبو حتى تنطفئ . خامسا: ان احساس الانسان بالجمال من جوهر الطبيعة الانسانية الازلي، وهذا الشعور يوسع قيم الاشكال والاصوات والالوان والعطور حتى لا نهاية لها . ساعيا فيما وراء الكون ذي الاشكال المادية يتسع منطقة اللانهاية التي لم تبلغ بعد . والتعطش الى اللانهائي واللامحدود

جزء من ازلية الطبيعة الانسانية، وفيها اندفاع الى الجمال الغيبي المجهول . سابعا: الشعر في جوهره، حدة ، وطرافة، وابداع مخيلة ، وخلق جمال .

ثامنا: الابهام عنصر الشعر الاساسي كما انه عنصر الموسيقى الاولي ، فالابهام والتيه بكامل الاشياء يجردها من مثاليتها وجمالها الارفع ، ومن مسحة الحلم الجميلة . فلينف الوضوح وليعمد الشاعر الى خلق جو غيابي ينطوي على العجيب المبهم .

تاسعا: قد تستحيل المستفظعات والمستبشعات من المخلوقات فنا رائعا .

عاشرا: ان في منطقة النفس اللاواعية ما تستحي منه النفس في حقيقتها ، فعلى الفنان ان يستبشر اظلال الفكر من هذا العالم المجهول المنطوي في اغوار الذات الانسانية فيظفر بالتعبير عن قرارتها . وان مكامن الذات هذه "اظلال الظلال" تبرز في الاحلام ولا تلتقط الا لمحات خاطفة ، واللغة عاجزة عن ادائها اداء تاما .

الحادي عشر: الفن تعبير عما التقطته حواسنا في الطبيعة " من خلال نقاب النفس".

الثاني عشر: من خلال نقاب النفس ! وهنا تلعب المخيلة دورها الاكبر فننشأ ، بواسطة الايقاع الموسيقي في تآلف الحروف والالفاظ - ما نسميه قوة الكلم الايحائية، فالشعر اذن ثمرة تعبير وتأييد ، وتنبه دائم ، وقوة انصباب، وتمالك نفس، ودأب مستمر . الشعر ليس بصدفة .

وسيتبين خلال بحثنا لاهداف الرمزيين، ان هذه المبادىء التي محصها "ادغار بو" في "المبدأ الشعري وفي فلسفة التأليف" هي هي التي اتبعها الرمزيون وحللوها وتذوقوها وساروا شارحين تفاصيلها، متعمقين في كل منها لا سيما فيما يتعلق بالتجريد الفكري ، ووسائل الايحاء ، وبالتالي فيما هو من باب النقاء الحرفي في تآلف اصواتها وانسجامها . انه هدام الوان في اللغة التي برتها الالسنة ، لغة اخرى ابعد مرمى من اللغة البيولوجية تفضي الى هيكل الجمال . ان "مهندس الادب هذا" خلق "لغة في اللغة" على حد قول بول فاليري . فان "ادغار بو"

«حلل الشروط النفسية" في القصيدة، وعليها يتعلق "مجم المؤلفات الشعرية" ، كما انه "تفحص مادتها" مبعدا عن «الشعر مواضيع التاريخ والعلم والاخلاق، على انها من اغراض النثر." انه ادرك ان الشعر الحديث. . . له حق الادعاء بان ابداعه لا يكون الا في حالة شعرية صافية" مما حداه نحو نظرية الشعر المطلق وفيه تآلفت خاصتان:

جزء من ازلية الطبيعة الانسانية، وفيها اندفاع الى الجمال الغيبي المجهول. سابعاً: الشعر في جوهره حدة، وطرافة، وابداع هيئة، وخلق جمال.

ثامناً: الابهام عنصر الشعر الاساسي كما انه عنصر الموسيقى الاول، فالايضاح واليوم بكامل الاشياء يعريهما من مثاليتها وجمالها الارفع، ومن مسحة الحلم الجميلة. اليقف الوضوح وليعمد الشاعر الى خلق جو ضبابي يطوي على العجيب المبهم.

تاسعاً: قد تستحيل المستخلطات والمستبشعات من المخلوقات فنا رائعا.

عاشراً: ان في منطقة النفس اللاواعية ما تستحي منه النفس في حقيقتها، فعلى الفنان ان يستبنش اظلال الفكر من هذا العالم المجهول المنطوي في اغوار الذات الانسانية فيظفر بالتعبير عن قرارتها. وان مكامن الذات هذه "اظلال الظلال" تبرز في الاحلام ولا تلتقط الا لمحات خاطفة واللغة عاجزة عن ادائها اداء تاما.

الحادي عشر: الفن تعبير عما التقطه حواسنا في الطبيعة" من خلال نقاب النفس".

الثاني عشر: من خلال نقاب النفس، وهنا تلعب المخيلة دورها الكلّي، ينشاء، بواسطة الايقاع الموسيقي في تآلف الحروف والالفاظ - ما نسميه قوة الكلم الايحائية، فالشعر اذن/ ثمرة صبر وكيد، وتتبع دائم، وقوة انصبابيه وتمالك نفس ودأب مستمر. الشعر ليس بصدفة.

وسيتبين خلال بحثنا لاهداف الرمزيين، ان هذه المبادئ" التي جمعها" ادغار بو" في "المبدأ الشعري" وفي فلسفة التأليف" هي هي التي اتبعها الرمزيون وحللوها وتذوقوها وساروا شارحين تفاصيلها، متعمقين في كل منها لا سيما فيما يتعلق بالتجريد الفكري، ووسائل الايحاء، وبالتالي فيما هو من باب النقاء الحرفي في تآلف اصواتها وانسجامها. انه هدام الى ان في اللغة التي برتها الالسنة. لغة اخرى ابعد مرمى من اللغة البيولوجية تفضي الى هيكل الجمال. ان "مهندس الادب هذا" خلق" لغة في اللغة" على حد قول بول فاليري. فان "ادغار بو" حلل "حلل الشروط النفسية" في القصيدة، وفيها يتعلق "بحجم المؤلفات الشعرية"، كما انه "نصر مادتها" مبعدا عن الشعر مواضيع التاريخ والعلم والاخلاق، على انها من اغراض النثر." انه ادرك ان الشعر الحديث.. له حق الادعاء بان ابداعه لا يكون الا في حالة [illegible] شعرية صافية" مما حدا ان نحو نظرية الشعر المطلق وفيه تآلفت خاصتان،

الخاصة الرياضية المجردة الدقيقة ، والخاصة التصوفية وفيها الانطلاق والاشراق والمشاهدة الكبرى(١)

والحق ان ذوى الاداب المعروفة بالاداب الكلاسيكية لم يخفلوا عن ذلك ، قبل "بو" ولكن هذه المميزات كانت ـ اذا صح التعبير ـ في حالة لا واعية، او جزئية . فتناولها الشاعر الاميركي وابان اسرارها في الشعر الرائع ، وكشف عن مخابئها ووضعها في ناموس منظم وجه فرنسا والعالم في مجمل النظريات الشعرية . ان تحديد "بو" للشعر مستوى جديد غدا مفهوما شائعا، ومقياسا للخلق الادبي الرائع، وطريقة معينة وضعت لشعراء فرنسا تشريع الشعر الحديث. ومما لا ريب فيه ان "بودلير" كان اول المتأثرين به ، والفضل في انتشار نظرية "بو" (كما في نشر فن "وغنر" الذى هزىء الناس به بدءاً وسخروا منه) في فرنسا والعالم انما يعود حتما اليه. وهذا ما يعنيه الشاعر "ملارمه" في البيت الاول من قصيدة عنوانها "قبر ادغاربو" اذ بوأه المركز الذى هو به خليق (Tel qu'en lui-meme, enfin, l'éternité le change(٢)

وجاء ، بعد بودلير، من استوعب هذه النظريات ، فمزجها بما حققه "بو" في شعره منها ، وما حققه "بودلير" فاتجه "فرلين" نحو التأمل الذاتي ، واضطراب الشعور ، والقوى الحاسة "البكر" ، واستقى "رمبو" شيئا من جمال الشوق الى الرحيل ، ومن التصورات الموهومة ـ (Hallucinations) والوعي العميق لحواس الجديدة، والالوان والاصوات ، اما "ملارمه" فانصرف الى نتائج الكفاح ، الى المطلقات والمثاليات والفكر المجردة، والى البحث في امكانيات اللغة لدى التعبير ، وفي خلق امكانيات جديدة لتاديبة اعمق الاعماق . انه ذهب متمما في حيز الكمال الشعرى وصفاته (٣) فان ادغاربو جباهم معنى "الغيبية" وهداهم الى "الانطواء على النفس" و "الابداع الشعرى كشكل (٤) .

وهل كان كل ما اوردنا غير صميم الاهداف الرمزية؟

٣ـ اما الوجهة الثالثة في تاثير "بو" فترجع الى شعره . وقد ترجمه "ملارمه" ترجمة رائعة، الا انها دون الاصل بهاء، وليس ذلك بالغريب في ترجمات الشعر اجمالا الا ان انتاج "بو" الشعرى بلور مجمل النظريات الواردة،

---

(١) Variété II - P. Valéry ص: ١٤٤ و ١٦٥ و ١٦٦ و ١٦٧

(٢) Tombeau d'Ed. Poe. : Poésies - Mallarmé

(٣) من اراد استزادة فليراجع كتاب Seylaz المذكور ص ٤٦ وما يليها و ٥٤ و ٩٣ و ١٢٥ و ١٣٢ و ١٤٥ و ١٦٠ .

(٤) راجع The phylosophy of composition - Poetic principle - Marginalia: E. Poe.

~~٥) الفكرة القديمة ترجع الى الجاحظ في كتاب الحيوان في حديثه عن الشعر~~

الخاصة الرياضية المجردة الدقيقة ، والخاصة التصوفية وفيها الانطلاق والاشراق والمشاهدة الكبرى . ١)

والحق ان ذوي الاداب المعروفة بالاداب الكلاسيكية لم يغفلوا عن ذلك ، قبل "بو" ولكن هذه المميزات كانت ـ اذا صح التعبير ـ في حالة لا واعية او جزئية . فتناولها الشاعر الاميركي وابان اسرارها في الشعر الرائع ، وكشف عن مخابئها ووضعها في ناموس منظم وجه فرنسا والعالم في مجمل النظريات الشعرية . ان تحديد "بو" للشعر مستوى جديد غدا مفهوما شائعا ، ومقياسا للخلق الادبي الرائع وطريقة معينة وضعت لشعراء فرنسا تشريح الشعر الحديث . ومما لا ريب فيه ان "بودلير" كان اول المتأثرين به والفضل في انتشار نظرية "بو" (كما في نشر فن "رختر" الذي هزئ القاريء به (روغا) وسخروا منه) في فرنسا والعالم انما يعود حتما اليه . وهذا ما يعنيه الشاعر "ملارمه" في البيت الاول من قصيدة عنوانها "قبر ادغار بو" اذ مؤداه المركز الذي هو به خليق Tel qu'en lui-même enfin, l'éternité le change

وجاء ، بعد بودلير ، من استوعب هذه النظريات ، فمزجها بما حققه "بو" في شعره منها ، وما حققه "بودلير" فاتجه "فرلين" نحو التأمل الذاتي ، واضطراب الشعور ، والقوى الحاسة "البكر" ، واستقى "رمبو" شيئا من الجمال الشوق الى الرحيل ، ومن التصورات الموهومة ـ Hallucination والوعي العميق للحواس الجديدة والالوان والاصوات ، اما "ملارمه" فانصرف الى نتائج الكفاح ، الى المطلقات والمثاليات والفكر المجردة ، والى البحث في امكانيات اللغة لمدى التعبير ، وفي خلق امكانيات جديدة لتادية امق الاعماق . انه ذهب متما في حيز الكمال الشعري وصفاته ٣) فان ادغار بو حام معنى "الغيبية" وهداهم الى "الانطلاق النفس" و "الابداع الشعري كشكل ٤) .

وهل كان كل ما اوردنا غير صميم الاهداف الرمزية؟

٣ـ اما الوجهة الثالثة في تاثير "بو" فترجع الى شعره . وقد ترجم "ملارمه" ترجمة رائعة الا انها دون الاصل بهاء ، وليس ذلك بالغريب في ترجمات الشعر اجمالا ٥) الا ان انتاج "بو" الشعري بلور مجمل النظريات الواردة

---

١) Variété II - P. Valéry ص: ٤٤ـ٤٤ و ١٦٥ و ١٦٦ و ١٦٧

٢) Tombeau d'Ed. Poe. : Poésies - Mallarmé

٣) من اراد استزادة فيراجع كتاب Seylaz المذكور ص ٤٦ وما يليها و ٥٤ و ٩٣ و ١٢٥ و ١٣٢ و ١٤٥ و ١٦٠ .

٤) راجع The pholosophy of composition-Poetic principle-Marginalia E.Poe

٥) الفكرة القديمة ترجع الى الجاحظ في كتاب الحيوان . في حديثه عن الشعر .

......./...

ولا غرو ان اعجب به اولئك الذين اتخذوا مبادئه الادبية مقاييس للشعر الرائع .

ب ـ موريس ساف ـ " Maurice Scève "

Villon

نرجع الآن الى حدود ابعد في تاريخ الادب الفرنسي ، الى مظهر شعري تلا عصر الشاعر ~~فيللون~~ بنحو من قرن . ونجزم بان الظاهرة الرمزية في اتجاهها نحو المذهب "الخيميي" والمثالية الافلاطونية ، و"الشعر الصافي" لها سابق تحقيق في التراث الفرنسي . فبينا نرى Villon يتدفق بعاطفة واقعية في نفسه وامام الحياة والموت يتبين ان "ساف" استهدف بواسطة "الكيمياوية اللفظية" اذا صح القول ، ان يبلغ صفاء الفكرة ~~بحركها~~

Emouvoir le pur de la pensée (Delie,dizain P. 380) (1)

ولقد اعد له جامعو كتاب Anthologie de la poésie frans. موطؤها Thierry Maulnier منتخبات خاصة ، وجامعوا هذا الكتاب ، عنوا بجمعه على اساس مفهومهم للشعر الصافي . كما ان "اجيد لنكر" اخبر في ذيل كتابه المذكور نشر ١٩٤٣ انه على تأليف كتاب يكون عنوانه : "موريس ساف الشاعر الصافي" وما تبلغنا شيئا عن صدوره حتى الان . ومهما يكن من شيء فالظاهر ان "موريس ساف" (من خلال شعره واقوال المؤرخين) بعد ان ذوب في نفسه مجمل الفلسفة الافلاطونية توخى معرفة المطلق وبلوغه ، ورمى الى "المعرفة الصافية" . غير ان الشاعر مقل ، وجاءت موجة الادب المسرحي في القرن السابع عشر فغمرته ، وطوى النسيان هذه النزعة حتى ايقظها الشعراء الرمزيون . وفي زعم البعض يكون هذا الشاعر اول من "ابتدع الرموز" حتى تزاحمت ، واحتشدت ، وبلغت الغموض والاقفال :

" وكياني الظاهر من ~~حياتي باطل~~ حياتي الدخانية — L'etre apparent de ma vie fumée

" والذكر ، حياة فكري ، يبهرني — "Le souvenir, âme de ma pensée "

" بوهم حلمه ". — Me ravit tout en son illusif songe

فيستدل من البيت الاول هذا الشك بحقيقة الكون ، وهذا الانطلاق الى فكرة الفناء والدخان ، في المادة الانسانية ، ومن البيتين الآخرين ~~هذا~~ الانطواء على النفس لينتزع منها الذكر ، والايواء الى متعة الحلم والوهم . وان في هذه الطريقة الادائية كثيرا من الايجاز والافضاء الذي يؤدي الى القفل وعدم التنويه ~~وفيها~~ كثيرا من الصفاء والتجريد .

(1 Le dynam.de l'usage - Eigeldinger ص: ١٩
de la poésie française.

ولا نرى ان نعجب به اولئك الذين اتخذوا مبادئه الادبية مقاييس للشعر الرائع.

ب- موريس ساف- " Maurice Scève "

نرجع الآن الى حدود ابعد في تاريخ الادب الفرنسي، الى مظهر شعري تلا عصر الشاعر Villon بنحو من قرن. ونجزم بان الظاهرة الرمزية في اتجاهها نحو المذهب "الغيبي" والمثالية الافلاطونية والشعر "الصافي" لها سابق تحقيق في التراث الفرنسي. فبينا نرى Villon يتدفق بعاطفة والعبية في نفسه وامام الحياة والموت يتبين ان "ساف" استهدف بواسطة "الكناية اللفظية" اذا صح القول، ان يبلغ صفا الفكرة ويحركها

Emouvoir le pur de la pensée (Delie.dizain P.380) ﺎﻨﻣ (1)

ولقد اعد له جامعو كتاب Authologie de la poésie Franç. ومؤلفوها Rhierry Maulnier منتخبات خاصة، وجامعوا هذا الكتاب عنوا بجمعه على اساس مفهومهم للشعر الصافي. كما ان "ابجد لتكسر" الجبر في ذيل كتابه المذكور (نشر ١٩٤٢) انه على تأليف كتاب يكون عنوانه: "موريس ساف الشاعر الصافي" وما تبلغنا شيئا عن صدوره حتى الان. ومهما يكن من شيء فالظاهر ان "موريس ساف" (من خلال شعره واقوال المؤرخين) بعد ان ذوب في نفسه مجمل الفلسفة الافلاطونية توخى معرفة المطلق وبلوغه، ورمى الى "المعرفة الصافية". غير ان الشاعر مقل، وجاءت موجة الادب المسرحي في القرن السابع عشر فغمرته، وطوى النسيان هذه النزعة حتى ايقظها الشعراء الرمزيون. وفي زعم البعض يكون هذا الشاعر اول من "ابتدع الرموز" حتى تزاحمت، واحتشدت، وبلغت الغموض والاقفال:

"وكياني الظاهر من دخاني باطل" " L'être apparant de ma vie fumée

"والذكر، حياة فكري يسحرني" " Le souvenir, âme de ma pensée"

"بوهم حلمه". " Me ravit tout en son illusif songe "

فيستدل من البيت الاول هذا الشك بحقيقة الكون، وهذا الانطلاق الى فكرة الفناء والدخان، في المادة الانسانية، ومن البيتين الآخرين هذا الانطواء على النفس ليتنزع منها الذكر، والإيحاء الى متعة الحلم والوهم. وان في هذه الطريقة الادائية كثيرا من الايجاز والانفساء الذي يؤدي الى الثقل وعدم التشويه وكثيرا من الصفاء والتجريد.

---

(1) Le synam.de l'usage - Eigeldinger ص: ١١
dans de la poésie française.

ويقول صاحب الكتاب المذكور : "وكان في تفكيره العميق ميل شديد لايجاد العلاقات بين الروح والجسد" علاقات رمزية تذيبهما وتوحدهما معا .[١] وكثيرا ما سيعنى "ملارمه" بهذا الامر، وفاليري من بعده و يقول "موريس ريمون" : "اننا نجد نماذجا من هذا الشعر (اي الرمزي) الذي يتجرد عن الواقع والاشياء بحسب مظاهرها الخارجية، و يتمخض في وعاء مقفل فاذا هو بالغ تصفية التصفيه" quintessence [٢] وللنقاده "البير بيجان" Béguin مقال في "صوفيه سافد" جاء فيه ان الشاعر كان يتوخى الجمال، فينظم ضمن دائرة مقفلة تتخذ فيها الالفاظ معاني ابعد من معانيها المعتادة، وتولد، في تركيب غريب، نغماء يرفع الانسان من جسده الى مشاهدة الابدي المطلق .[٣]

ج - الادب الشمالي

ان البلاد الشمالية المغمورة بالضبابية كانت، بطبيعة الاقليم، تنتج ادبا بعيدا عن الواقع الموضوعي الواضح . او انها حاولت ان تضع في آدابها ما يمثل تبصرها للكون وقد اكتنفه الغمام وجعل من الاشياء الملموسة كائنات هاربة، غير ثابتة، ممسوحة بلون الغريب، وجعلوا من الشعر وسيلة لانتزاع مرتقيين : بلوغ الفكر المجردة "الميتافيزيكية" . والانطواء على ناحية اللاوعي في الذات الانسانية وعلاقة الفرد بالكون . ولقد بحثنا في غير هذا المكان اثر التفكير الفلسفي الشمالي (Soopenhaner Swedenburg-Hegel - Kant.) ويبدو ان هذه الاتجاهات التي برزت خصيصا في "الرومانتيكية الالمانية" في شعر "غوته" وفي الادب الانجليزي الذي جاراها، وقفت في وجه الواقعية العقلية او بجانبها، تشيع اسماء Novalis و Hoffmann و Aruine ، وتعم في الادب الانكليزي مقابلها اسماء "بلاك" و "كولردج" و "شلي" ، اضف اليها "كارليل" و "ابسن" و "تنيسن"[٤] ولقد اشتهر "بلاك" بهذا الانبساط نحو الرؤى . اما "كولردج" ففي ادبه مسحة تصوفية، تبعده عن الواقع، و "سحراثيرى" وعمق "جمالي" في التعبير، وكثيرا ما كان يأوي - شأن "بو" و "بودلير" الى الافيون لتنحسر الاشياء من امام عينيه . ولطالما ذكر هو نفسه الاثر الذي تركته في توجيهه الفكري دراسته لفلسفة "كانت" في المانيا قال فيها and more than any other work, at once invigorated and disciplined my understanding.[٥]

١) ص: ١٩ و ٢٠

٢) De Baudelaire au Surréalisme-Marcel Raymond ص: ٣٣

٣) Fontaine Revue No.36 P.:88

٤) De Baud.au surréalisme ص: ١٢ و ١٣

٥) Encyclopedia Britannica. تحت مادة كولردج

ويقول صاحب الكتاب المذكور : "وكان في تفكيره العميق ميل شديد لايجاد العلاقات بين الروح والجسد" علاقات رمزية تذيبهما وتوحدهما معا .[1] وكثيرا ما سيحيي "ملارمه" بهذا الاسره وفاليري من بعده ويقول "موريس رجون" : "اننا نجد نماذجا من هذا الشعر (اى الرمزى) الذى يبتعد عن الواقع والاشياء بحسب مظاهرها الخارجية ويتمخض في وعاء مقفل فاذا بالغ تصفية التصفيه" quintessence [2] وللنقاده "البير بيجان" Béguin مقال في "صرخيه سافه" جاء فيه ان الشاعر كان يتوخى الجمال، فينظم ضمن دائرة مقفلة تتخذ فيها الالفاظ معاني ابعد من معانيها المعتادة وتولده في تركيب غريب نغماً يرفع الانسان من جسده الى مشاهدة الابدى المطلق .[3] •

ج - الادب الشمالي

ان البلاد الشمالية المغمورة بالضباب، كانت ، بطبيعة الاقليم ، تنتج ادبا بعيدا عن الواقع الموضوعي الواضح . او انها حاولت ان تضع في آدابها ما يمثل تبصرها للكون وقد اكتنفه الغمام وجعل من الاشياء الملموسة كائنات هاربة ، غير ثابتة، ممسوحة بلون الغريب ، وجعلها من الشعر وميلة لانتزاع معرفتين : بلوغ الفكر المجسردة "الميتافيزيكية" . والانطواء على ناحيته اللاوعي في الذات الانسانية وعلاقة الفرد بالكون. ولقد بحثنا في غير هذا المكان اثر التفكير الفلسفي الشمالي Scopenhaner Swedenburg - Hegel - Kant ويبدو ان هذه الاتجاهات (التي برزت خصيصا في "الرومانتيكيه الالمانية" في شعر "غوته" وفي الادب الانجليزى الذى جاراه) وقفت في وجه الواقعية العقلية الايجابية، تشيع اسماء Novaly و Hoffmann و Aruine ، وتضم في الادب الانكليزى مقابلها اسماء "بلاك" و "كولردج" و "شيلي"[5] اضف اليها "كارليل" و "ابسن" و "تنيسن"[4] ولقد اشتهر "بلاك" بهذا الانبساط نحو الروحي . اما كولردج فلي ادبه مسحة تصوفية تبعده عن الواقع و "سحراتيرى" وعمق "جمالي" في التعبير، وكثيرا ما كان يأوى - شان بو و بودلير" الى الافيون لتنحسر الاشياء من امام عينيه . وطالما ذكر ذكر هو نفسه الاثر الذى تركته في توجيهه الفكرى دراسته لفلسفة "كانت" في المانيا قال فيه :

---

١) ص ١٩ و٢٠

٢) De Baud.au surréalisme-Marcel Raymond ص ٣٣

٣) Fontaine Revue No.36 - P.:88

٤) De Baud, au surréalisme ص ١٢ و١٣

٥) Encyclopedia Britannica.

" and more than any other work, at once invigorated and disciplined my understanding ".

ولقد انفعل ايضا : فيما يتعلق بصلة الانسان والكون بالافلاطونية المستحدثة وفلسفة "شلن" ولم يكن اثر "كارليل" نزرا في مخيلته الصوفية ، وفي تصويره الخاطف وغنائه الايحائي . الم تكن اغنية الملاح القديم" ضربا من قصيدة "بودلير" في الـ" Albatros "

وعرف" ابن" عنه الى ما سموه "ضبط النفس" (Self Imposed Control) وهذه مزية من مزايا الادباء الرمزيين وفي ادبهم ضمير يحي كل دقائقه، ونزوع الى التفوق ، مما افضى الى خلق Mr.E. Teste (١) وهو تغلب الوعي المستمر على طبيعة الانسان و الارتفاع من الاوتوماتيكية الجسدية الى تيقن ما يأتيه، وتملكه وضبطه .

ولقد ذكر المؤرخون عن علاقة "تنيسن" بالادباء "الجيورجيين" وكيف انه ، جعل من ادبه صنعة واعية . وفي شعر "شلي" تراوح غنا، وكان يبشر ان الانسجام هو جوهر الشعر ، وان تأثير الشعر يكون "الهيما غريزيا يفوق الوعي و يتعداه" وكان يدرك ان "الابيات الجميلة تفوح كالاصوات والعطور" ٢) .

ولنترك الآن الحديث لكارليل نفسه، فهو يقول : " السكوت هو العنصر الذى تتكون فيه الاشياء العظيمة وتتجمع.. الشعر "نتاج التفاعل" المعي (Simultané) بين السكوت والكلمة ٣" . . .

" المخيلة ، فيه منطقة تصوفها المليئة بالعجائب لا تتجسد الا بالرموز.. ان فيما نسميه رمزا تتقشع اللانهائية "بعض الشي" وتتجسد ، وبه يمتزج اللامتناهي بالمتناهي ، فيصبح ملموسا . . كل ما حيثنا رموز ، وكل ما نراه ." ٤)

وفيما اوردنا ركن الفلسفة الرمزية كما ترى.

وفي المرجع نفسه يقول عن غوته »:

Ne pensez pas toujours que tout serait perdu si on ne pouvait decouvrir au fond d'une oeuvre quelque idée, quelque pensée abstraite. Quelle idée ai-je cherché à incarner dans mon Faust ? Comment ~~si je le savais moi-même ? 4)~~ (١٤٦)

١) Monsieur Teste - Paul Valery

٢) la poésir pure - Bremond ص ١٢٤ ، ١٢٦

٤،٣) " " ص ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٦

" and more than any other work, at once invigorated and disciplined my understanding " (Encyclopedia Britannica)

ولقد انفعل ايضا ، فيما يتعلق بصلة الانسان والكون بالافلاطونية المستحدثة وفلسفة "شلي" ولم يكن انسر "كارليل" نزرا في مخيلته الصوفية ، وفي تصويره العواطف ونقائصه الابداعي . الم تكن اغنية الملاح القديم" ضربا من قصيدة "بودلير" في الـ" Albatros "

وعرف "امن" بعمله الى ما سموه "ضبط النفس" (Self Imposed Control)" وهذه مزية من مزايا الادباء الرمزيين وفي ادبهم ضمير يحيي كل دقائقه ويزيح الى التفوق ، مما افضى الى خلق Mr.E. Teste (1) وهو تغلب الوعي المستمر على طبيعة الانسان و الارتفاع من الاوتوماتيكية الجسدية الى تيقن ما يأتيه وتملكه وضبطه .

ولقد ذكر المؤرخون من علاقة "تيسن" بالادباء "الجيورجيين" وكيف انه جعل من ادبه صنعة واعية . وفي شعر "شلي" تراوح غناءه وكان يشعر ان الانسجام هو جوهر الشعر ، وان تأثير الشعر يكون "الهيا غريزيا يفوق الوعي و يتعداه" وكان يدرك ان "الابيات الجميلة تلوح كالاصوات والعطور" (٢) .

ولنقرأ الآن الحديث لكارليل نفسه فهو يقول : "ان السكوت هو العنصر الذي تتكون فيه الاشياء المنظمة وتتجمع . الشعر "نتاج التفاعل" الحي (Simultané) بين السكوت والكلمة (٣) . . . " المخيلة ، فهي منطقة تعرفها الملكة بالعجائب لا تتجسد الا بالرموز . ان فيما نسميه رمزا تتفشى اللانهائية بعض الشيء" وتتجسد ، وبه يمتزج اللانهائي بالمتناهي ، فيصبح ملموسا . . كل ما يحيطنا رموز ، وكل ما نراه (٤)" وفيما اوردنا ركن الفلسفة الرمزية كما ترى .

ويقول "غوته" نفسه :

Ne pensez pas toujours que tout serait perdu si on ne pouvait découvrir au fond d'une oeuvre quelque idée, quelque pensée abstraute . Quelle idée ai-je cherché à incarner dans mon Faust ? Comment si je le savais moi-même ? (ص: ١٢٦)

---

١) Monsieur Teste - Paul Valéry

٢) la poésie pure - Bremond ص ١٢٤ و ١٢٦

٣ و ٤) " " ص ١٢٠ و ١٢٢ و ١٢٣ و ١٢٦

وتصرح "غوته" شبيه بمفهوم الرمزيين لشعرهم، بانه لا ينبغي ان يستمد منه، معنى واحد، قال بول فاليري في حد يثه عن "المقبرة البحرية" ، ان معنى شعرى لا ينطبق الا عليّ ، وتحديد الشعر بمعنى وضعي واحد، ينافي طبيعة الشعر (١) وجاء عن "شلر" وهو في حالة شعرية : "ان نفسي تمتلئ بدءا بتهشو موسيقي اما الفكرة الشعرية فلا تأتي الا فيما بعد . وعندما اجلس لانظم الشعر، فاول ما اراه هو العنصر الموسيقي في القصيدة، لا الفكر المجرد الواضح الذي كثيرا ما اختلف مع ذاتي عليه." ٢)

وهذه الاشارة واضحة الى النغم الذي يولد الجو الشعرى، فيكون في بدئه وتكوينه، ~~...~~ ديكون وسيلة للتعبير عن هذه الحالة الشعورية الغامضة، كما ~~...~~ سنتبين في اهداف الرمزية .

مما يفضي الى ان الاتجاهات الادبية كالحضارات لا تتكون من العدم، بل تتداعم وتتزايد فيستقي المحدث من القديم ، ويضيف الى المقتبس ما هو شخصي ، فينشأ من هذا الاحتكاك ، مع الزمن ، كيان ذاتي . فكما تذوب الحضارات في حضن الامة المسيطرة، لتجعل من هذه الامة مخلوقا جديدا ، له صفاته الجديدة التي هي نتيجة من مزيج القديم الاصيل، والدخيل المكتسب كذا فان النزعة الادبية التي نحن في صددها ذوبت هذه المفهومات الواردة من الادب الشمالي في مفهومها الذاتي ونشأ عن ذلك ادب شخصي له صفاته المشتركة من دخيلة واصيلة . واذن فالاسس الارتكازية في هذا الادب لم تستنبط من العدم وانما لها اصول عميقة متداخلة في الفلسفة الالمانية والاسوجية (Swedenberg) والادبين الالماني والانكليزي ~~...~~ وفي مبادئ "ادغار بو" وشعره خاصة .

د - الادب المسمى بالرمزي - رد فعل :

في عام ١٨٠٧ وقف "تاليران" و "ماترنك" ~~...~~ يتأملان امبراطورية نابوليون وقد بلغت ذروة المجد والكمال، فجال ما بينهما ان عبر المجد الكامل افولا وان النسر سيهوى عن القمة الشامخة . . وهذا عين ما طرأ على المدرسة الرومانتيكية، وكانت قد انجبت فحول شعرائها : "لامرتين" و "موسّه" و "هوجو" بنوع خاص، و "هوجو" قد فاق "لامرتين" بمادة اقوى وادق، فاتسعت مفرداته ، وتنوعت نغماته الشعرية وتجاوزت صوره حتى خذلت كل شؤون نوعشه

---

١) Valéry Variété III, ص: ٨٣

٢) Tribaudet. la poésie de St.Mallarmé ص: ١٥٦

وتصريح "غوته" شبيه بمفهوم الرمزيين لشعرهم، بانه لا ينبغي ان يستمد منه، معنى واحد، قال بول فاليري في حد يثه من "المقبرة البحرية" ، ان معنى شعري لا ينطبق الا علّي . وتعد يد الشعر بمعنى وشفي واحد، يتافى طبيعة الشعر (١) وجاء عن "شلر" وهو في حالة شعرية : "ان نفسي تمتلئ بدءا بتمتو موسيقي اما الفكرة الشعريسة فلا تأتي الا فيما بعد . وعندما اجلس لانظم الشعر، فاول ما اراه هو العنصر الموسيقي في القصيدة، لا الفكر المجرد الواضح الذي كثيرا ما اختلف مع ذاتي عليه." (٢)

وهذه الاشارة واضحة الى النغم الذي يولد الجو الشعري، فيكون في بدئه وتكوينه، ويكون وسيلة للتعبير عن هذه الحالة الشعورية الغامضة كما سنبين في اهداف الرمزية .

مما يفضي الى ان الاتجاهات الادبية كالحضارات لا تتكون من العدم، بل تتدام وتتزا يد فيستقي المحدث من القديم ، ويضيف الى المقتبس ما هو شخصي ، فينشأ من هذا الاحتكاك ، مع الزمن ، كيان ذاتي . وكما تذوب الحضارات في حضن الامة المسيطرة، لتحصل من هذه الامة خليطا جديدا ، له صفاته الجديدة التي هي نتيجة من مزيج القديم الاصيل، والدخيل المكتسب كذا فان النزعة الادبية التي نحن في صدد ها ذوبت هذه المفهومات الواردة من الادب الشمالي في مفهومها الذاتي ونشأ من ذلك ادب شخصي له صفاته المشتركة من دخيلة واصيلة . واذن فالاسس الارتكازية في هذا الادب لم تستنبط من العدم وانما لها اصول عميقة متداخلة في الفلسفة الالمانية والاسوجية (Swedenberg) والادبين الالماني والانكليزي وفي مبادئ "ادغاربو" وشعره خاصة .

د ـ الادب المسمى بالرمزي ـ رد فعل :

في عام ١٨٠٧ وقف "تاليران" و "مانرنك" يتأملان امبراطورية نابوليون وقد بلغت ذروة المجد والكمال، فجال ما بينهما ان عبر المجد الكامل افول وان النسر مهوى من القمة الشامخة . . وهذا عين ما طرأ على المدرسة الرومانتيكية، وكانت قد انجبت فحول شعرائها : "لامرتين" و "موسّه" و "هوجو" بنوع خاص ، و "هوجو" كان "لامرتين" بمادة اقوى وادق، فاتسعت مفرداته ، وتنوعت نغماته الشعرية، وتكاثرت صوره حتى خذلت كل شؤون نوع شعره

---

١) Valéry , Variété III ص ٨٢

٢) Tribaudet - la poésie de St. Mallarmé ص ١٥٦

الا ان "هوجو" لم يستطع انعتاقا من السذاجة في التأليف، ومن اللهجة الخطابية في الشعر والمجازات المرسلة وقد وقف عليها، كمن سبقه اهمية كبرى. وفلسفته لم تكن من العمق بشيء. ولم يعرف الانسجام في مواضيعه ولا تناسبت تفاصيل مبناه العجيب مع معانيه. بل ظل محافظا على الناحية الحسية الملموسة، وظلت صوره متصلة بالعالم العادي متقيدة بالصفات الخارجية، مستندة على الحس، وليس في استعاراته ما يفصلها عن الواقع الذي يعبر عنه، ان صوره الا تعبير عن علاقات ظاهرة، سطحية، متأصلة بالعالم الحسي، و "هوجو" لم يدخل الى اعماق المادة والذات، ولم يجمع بين مظاهر الكون

"Il opère sur la multiciplité du sensible dans un univers simultané et non correspondant ".(١)

اما فنه فحافظ على المادية التي حاول الرمزيون فيما بعد ان يتحرروا من قيودها. زد على ذلك ان طريقته التعبيرية تغص بحروف "الوصل" والتشبيه، و "بالنعوت و "الظروف".

وتأمل "بودلير" كل ذلك، واستنبش النقائص وجمل النقاط الضعيفة المعرضة للهدم، وهدف الى وسيلة شعرية جديدة، فوطأ " لازاهر الشر" بقوله: " ان عددا من الشعراء المشتهرين المجيدين تقاسموا معظم مناطق الشعر المزدهرة، فيما بينهم، وينبغي ان اضع غير ما وضعوا." ٢) ورأى ان الرومنتيكية بلغت حدود اكتمالها، واذن فهي عرضة للموت المحتم. واستخلص بودلير ايضا ان "هوجو" اكفأ الناس للتعبير عن معجزة الحياة وانه اعار قوى الطبيعة اصواتا فتكلمت"٣). فقاومت الرمزية تلك السهولة في التفكير وغاصت على الفكر العميق، وحاولت بعد "وغنر" ان يوجد العلاقات بين المظاهر الحسية المتباينة، واهملت اللهجة الخطابية، éloquence على انها حيلة عاجزة عن التأثير في النفس، وصفقة خاسرة، واستعاضت عن الخطابة بتمازج موقع منسجم بين الالفاظ وحروفها وبين المعنى والمبنى، "لا وية عنق الخطابة" على حد تعبير "فرلين".

كان "لامرتين" يقول: انني انظم الشعر كما يورق الغصن وتغني الورقاء. فبشر الرمزيون بالتقشف هذه البديهية السهلة، ودعوا الى ان الشعر مهنة ودأب وان سهولة الشعر تؤدي به. وكأنهم سخروا من السهولة التعبيرية الطبيعية فعزموا على اخراجها قطعا من الفن الشكلي. ثم ان الرومانتيكية سكبوا عواطفهم في حضن الطبيعة.

---

١) Eigeldinger. Le dyn.de l'Image dans la poé.Fr. ص ١٣١

٢) لم نر في نص "ازاهر الشر" الذي بين يدينا شيئا من ذلك. ولا يذكر Valéry شيئا عن الطبعة وانما نعتبر ان المرجع ثقة وأورده Variété II, p.146 - Martino ص: ١٠١ و١٠٢

٣) De Beaud.au surréalisme - M. Raymond ص ١٦ و١٧.

الا ان "هوجو" لم يستطع انعتاقا من السذاجة في التأليف ، ومن اللهجة الخطابية في الشعر والمجازات الموسلة وقد وقف عليها ، كمن سبقه اهمية كبرى . وفلسفته لم تكن من العمق بشيء . ولم يعرف الانسجام في مواضيعه ولا تناسبت تفاصيل مبناه العجيب مع معانيه . بل ظل محافظا على الناحية الحسية الملموسة ، وظلت صوره متصلة بالعالم المادي متسمة بالصفات الخارجية ، مستندة على الحس ، وليس في استعاراته ما يفصلها عن الواقع الذى يعبر عنه ، ان صوره الا تعبير عن علاقات ظاهرة ، سطحية ، متاصلة بالعالم الحسي ، و "هوجو" لم يدخل الى اعماق المادة والذات ، ولم يجمع بين مظاهر الكون : Il opère sur la multiplicité du sensible dans un univers simultanp et non correspondant".

اما فنه فحافظ على المادية التي حاول الرمزيون فيما بعد ان يتحرروا من قيودها . زد على ذلك ان طريقته التعبيرية تغص بحروف "الوصل" والتشبيه ، و "بالنعوت و "الظروف" .

وتأمل "بودلير" كل ذلك ، واستنبش النقائص وجمل النقاط الضعيفة المعرضة للهدم ، وهدف الى وسيلة شعرية جد بهذه فوطاء " لازاهر الاذى بقوله : " ان عددا من الشعراء المشتهرين المجيدين تقاسموا معظم مناطق الشعر المزدهرة ، فيما بينهم ، وينبغي ان اضع غير ما وضعوا . " ٢) ورأى ان الرومنتيكية بلغت حدود اكتمالها ، واذن فهي عرضة للموت المحتم . واستخلص بودلير ايضا ان "هوجو" اكفأ الناس للتعبير عن معجزة الحياة وانه اعار قوى الطبيعة اصواتا فتكلمت "٣) . فقاومت الرمزية تلك السهولة في التفكير وقاست على الفكر العميق ، وحاولت بعد "فاغنر" ان توجد العلاقات بين المظاهر الحسية المتباينة ، واهملت اللهجة الخطابية ، Eloquenos على انها حيلة عاجزة عن التاثير في النفس ، وصفقة خاسرة ، واستعاضت عن الخطابة بتمازج موقع منسجم بين الالفاظ وحروفها وبين المعنى والمبنى ، "لا وية عنق الخطابة" على حد تعبير "فرلين" .

كان "لامرتين" يقول : انني انظم الشعر كما يورق الغصن وتغني الورقاء . فبشر الرمزيون بنقض هذه اليد بهذه السهلة ، ودعوا الى ان الشعر مهنة ودأب وان سهولة الشعر تؤدي به . وكانهم سخروا من السهولة التعبيرية الطبيعية فعزموا على اخراجها قطعا من الفن الشكلي . ثم ان الرومانتيكية سكبوا عواطفهم في حضن الطبيعة .

---

١) Eigeldinger Le dyn.de l'Image dans la poés.Fr. ص ١٣ ١

٢) لم نر في نص "ازاهر الشر" الذى بين يدينا شيئا من ذلك . ولا يذكر Valéry شيئا عن الطبعة وانما نعتبر ان المرجع ثقة Variété II, p.146 واورده Martino ص ١٠١ و ١٠٢

٣) de Bead. au surréalisme - M. Raymond. ص ١٦ و ١٧ .

وجعلوها حافزا للشعور السطحي ، فثار الرمزيون على ذلك مغادرين التدفق العاطفي السطحي، منطوين على قرارة اعماقهم ، يسبرون غورها ، و ينتزعون منها الفكرة البعيدة والعاطفة العميقة . أشاحوا بانظارهم عن العالم الخارجي فوجهوها الى دخيلة النفس الانسانية . يقول "تبوده" "الرمزية تتمة منطقية للشعر الغنائي الصافي، للانطلاق الذاتي الغنائي" ١) غير انها ايضا "انطلاق نحو الفكرة" لان غرض الرمزية " تجسيد الفكرة والتجريد" ٢) اما الرومانتيكية فالفكرة بلغت من السطحية ما جعلها تتدنى حتى العامية، وانبثقت العاطفة السطحية، ضائعة لا تعرف الحدود . غير انها تمثل القسم المبدع في الشعر الغنائي الفرنسي . فترى ان كل نوع من انواع الادب يشتمل على بذور حياته وموته، وان الادب الرمزي اخذ من الرومنتيكي ما رأى فيه ضرورة حياته، ونبذ النواحي المبتذلة التي كانت تدعو الى موت ذلك الادب .

وليست الرمزية رد فعل في وجه الرومنتيكية فقط بل في وجه "البرناس" ايضا . وكان البرناسيون (١٨٦٦-١٨٧٦) ٣) بدورهم قد شعروا بضعف ما تفتح في الغمر الرومانتيكي من عاطفة باهتة سطحية، و بصروا بضعف اخراجهم ، فعادوا يستقون الشعر من جماعة الـ **Pleiade** ومن "رونسار" ولا غرو الا يكتفوا "برونسار" فعادوا الى من يغيدون منهم ادبا . وارجعهم ذلك بحال الطبع الى اليونان واللاتين واخصهم "فرجيل" فعنوا بالاخراج الشكلي التام ، وعرفوا قيمة الالفاظ من حيث هي مجموعة اصوات وتآلف حروف، وانتظام منسجم في البيت، و بيت منسجم في قصائد قصيرة اسموها" **Sonnets** " ونعتبر ان مجموعة الـ" **Trophées** " لـ" **Hérédia** " تضم كل المهام البرناسية، كما مثل "هوجو" اقصى الاغراض الرومانتيكية . وجمل مزايا هذا الشعر انه" تجسيمي" (**Plastique**) ينقل الواح الطبيعة دون ان تخالط ذلك عاطفة ما ، و "شكلي" لان البرناسيين عنوا بالفاظهم عناية كلية . واعتبروا ان "الصور الهادئة" تسهل التعبير عن الآلام الانسانية والفكر الفلسفية، وان القصيدة في الفاظها وادائها اشبه بالحلى بين يدي الصائغ، فهذبوا وصقلوا ،

(1) **La poésie de St,Mallarmé-Thibaudet** ص: ٩٣

٢) **Brunetière** ص: ٢٧٦ (الامثولة الخامسة عشرة: الرمزية)

٣) ذلك ان البرناسيين لم يشكلوا درسة بل تآلفوا وترجع تسميتهم الى لقب وليد القرن السابع عشر، فالبرناس جبل من جبال الاولمب.

وجعلوها حافزا للشعور السطحي ، فثار الرمزيون على ذلك مخادرين التدفق العاطفي السطحي، منطوين على قرارة اعماقهم ، يسبرون غورهـا ، ويقترحون منها الفكرة البعيدة والعاطفة العميقة . أشاحوا بانظارهم عن العالم الخارجي فوجهوها الى دخيلة النفس الانسانية . يقول "تيبوده" "الرمزية تتمة منطقية للشعر الغنائي الصافي، للانطلاق الذاتي الغنائي" ١) غير انها ايضا "انطلاق نحو الفكرة" لان غرض الرمزية" تجسيد الفكرة بالتجريد" ٢) اما الرومانتيكية فالفكرة بلغت من السطحية ما جعلها تتدنى حتى العامية، وانبثقت العاطفة السطحية، عدم المانعة لا تعرف الحدود . غير انها تمثل القسم الابدع في الشعر الغنائي الفرنسي . فنرى ان كل نوع من انواع الادب يشتمل على بذور حياته وموته، وان الادب الرمزي اخذ من الرومنتيكي ما رأى فيه ضرورة حياته، ونبذ النواحي المبتذلة التي كانت تدعو الى موت ذاك الادب .

وليست الرمزية رد فعل في وجه الرومنتيكية فقط بل في وجه "البرناس" ايضا . وكان البرناسيون (١٨٦٦-١٨٧٦) ٣) بدورهم قد شعروا بضعف ما تفتح في العصر الرومانتيكي من عاطفة باهتة سطحية، وبصروا بضعف اخراجهم ، فعادوا يستقون الشعر من جماعة الـ Pleiade ومن "رونسار" ولا فروا الا يكتفوا "برونسار" فعادوا الى من يفيدون منهم الدبا . وارجعهم ذلك بحال الطبع الى اليونان واللاتين واخصهم "فرجيل" فعنوا بالاخراج الشكلي التام ، ورفعوا قيمة الالفاظ من حيث هي مجموعة اصوات وتآلف حروف وانتظام منسجم في البيت وبيت منسجم في قصائد قصيرة اسموها "Sonnets" ونعتبر ان مجموعة الـ "Trophées" لـ "Hérédia" تضم كل المهام البرناسية، كما مثل "هوجو" اقصى الاغراض الرومانتيكية . ومجمل مزايا هذا الشعر انه "تجسيمي" (Plastique) ينقل الواح الطبيعة دون ان تنالها تلك عاطفة ما ، و "شكلي" لان البرناسيين عنوا بالفاظهم عناية كلية . فاعتبروا ان "الصور الهادئة تسهل التعبير عن الآلام الانسانية والفكر الفلسفية، وان القصيدة في الفاظها وادائها اشبه بالحلى بين يدي الصائغ . فهذبوا وصقلوا ،

---

(1) La poésie de St.Mallarmé-Thibaudet ص٤٢٢

٢) Brunnetière ص: ٢٧٦ (الامثولة الخامسة عشرة: الرمزية)

٣) ذلك البرناسيين لم يشكلوا مدرسة بل تآلفا، وترجع تسميتهم الى لقب وليد القرن السابع عشر، فالبرناس جبل من جبال الاولمب.

واستوت الالفاظ بين ايديهم جواهر صائغ ، وفسيفساء منسجمة الالوان والصور والاصوات. وشعرهم ايضا "انشائي" يعالجون فيه ما لحق الرومانتيكيين من تضعضع في الافكار ومن عدم انتظام ، و يعالج "الميوعة" الفعلية" في اللفظ المستعمل، فيطرحون السهولة و ينبذون المبتذل ، وعلى اثر هذا الشعور كتب "Ste:Beuve" (كتابه Tableau de la lètt.Fr.au XVIŠ) ونشأت نظرية "الفن للفن" على يد "غوتيه" و "بانفيل" .

وتم لجماعة البرناس جمال البيت الشعري ، والعناية الواعية فيه حتى منتهى النحت ، فاعتقدوا انهم قفلوا ابواب التجديد بوجه كل من حاول تجديدا بعدهم . وثاروا على "الوحي" الرومانتيكي وعلى "البديهة" و "السهولة" و "الانا" و "دموع المحبة" و "سطحية الفكر" و "فشل الامال" و "داء العصر" واشترعوا ان الشعر صناعة من شانها ضبط الوحي المتدفق والوضع في قالب يبلغ الكمال الفني . والحقوا اسم "متقهقرين" " décadents. " [1] بكل الذين حاولوا النظم في عصرهم ، هازئين بهم ساخرين منهم ظانين انهم سيلحقون الفشل بكل من يأتي بعدهم ، فيفرضون انفسهم اساتذة [2] وفي الصراع العنيف حيال هذه الحاجة - حاجة الانعتاق مما كبلوا به ، الحاجة الى خلق ادبي جديد ، في هذه الجو ولدت المدرسة الرمزية . كانما لتقدم الدليل الكافي "ان الجيل الجديد ليس متقهقرا عاجزا" قاصرا عن الابداع . فتهجموا على النزعات البرناسية (لانها لم تكن مذهبا فهي مجمل نزعات ادبية) وبنوع اخص على تجردهم من العاطفة امام مشاهد الكون (Impassibilité) ، وعلى اكتفائهم بتصوير هذه المشاهد و "دهنها" ونقلها ، وعلى تقيدهم بالبيت الشعري "الاسكندري الكلاسيكي" ذي الاثني عشر وتدا لكونه في زعم البرناس افضل الوسائل للتعبير عن خلجات الانسان وعن تصوير الطبيعة والكون، وهو يتراوح نغما مع التنفس ، فيرتاح القارئ .

فنزع الرمزيون الى وسيلة ادائية اخرى ، وحطموا البيت "الاسكندري" الكلاسيكي ، واطلقوا حرية الشكل ، وخلقوا ما سماه المؤرخون "البيت الشعري الحر" (Le vers libre) واستقوه من "لافونتين"

---

١) يظن ان الكلمة ماخوذة من بيت للشاعر Je suis l'empire à la fin de la décadence-Verlaine

٢) le symbolisme - Poizat ص: ٤٥

واستوت الالفاظ بين ايديهم جواهر صائغ ، وفسيفساء منسجمة الالوان والصور والاصوات . وشعرهم ايضا " انشائي " يعالجون فيه ما لحق الرومانتيكيين من تضعضع في الافكار ومن عدم انتظام ، و يعالجون " الميوعة " الفعلية " في اللفظ المستعمل ، فيطرحون السهولة و ينبذون المبتذل ، وعلى اثر هذا الشعور كتب " Ste.Beuve (" كتابة " Tableau de la lett.Fr.au XVI " ونشأت نظرية " الفن للفن " على يد " غوتيه " و " بانفيل " .

وتم لجماعة البرناس جمال البيت الشعري ، والعناية الواعية فيه حتى منتهى النحت ، فاعتقدوا انهم قفلوا ابواب التجديد بوجه كل من حاول تجديدا[١] . وثاروا على " الوحي " الرومانتيكي وعلى " البديهة " و " السهولة " و " الانا " و " دموع المحبة " و " سطحية الفكر " و " فشل الامال " و " داء العصر " واشترطوا ان الشعر صناعة من شانها ضبط الوحي المتدفق والوضع في قالب يبلغ الكمال الفني . والحقوا اسم " متقهقرين " decadents " [١] بكل الذين حاولوا النظم في عصرهم ، هازئين بهم ساخرين منهم ظانين انهم سيلحقون الفشل بكل من يأتي بعدهم ، فيفرضون انفسهم اساتذة "[٢] وفي الصراع العنيف حيال هذه الحاجة — حاجة الانعتاق مما كبلوا به ، الحاجة الى خلق ادبي جديد ، في هذه الجهود ولدت المدرسة الرمزية . كانما لتقدم الدليل الكافي " ان الجيل الجديد ليس متقهقرا عاجزا " قاصرا عن الابداع . فتهجموا على النزعات البرناسية (لانها لم تكن مذهبا فهي مجمل نزعات ادبية) و بنوع اخص على تجردهم من العاطفة امام مشاهد الكون (Impassibilité) ، وعلى اكتفائهم بتصوير هذه المشاهد و " دهنها ونقلها " ، وعلى تقيدهم بالبيت الشعري " الاسكندري الكلاسيكي " ذي الاثني عشر وتدا لكونه في زعم البرناس — افضل الوسائل للتعبير عن خلجات الانسان وعن تصوير الطبيعة والكون ، وهو يتراوح نغما مع التنفس ، فيرتاح القارئ " .

فنزع الرمزيون الى وسيلة اداتية اخرى ، وحطموا البيت " الاسكندري " الكلاسيكي ، واطلقوا حرية الشكل ، وخلقوا ما سماه المؤرخون " البيت الشعري الحر " (Le vers libre) واستقوه من " لافونتين "

---

١) يظن ان الكلمة ماخوذة من بيت Verlaine : Je suis l'empire a la fin de la decadence

٢) le symbolisme - Poizat ص: ٤٥

في "خرافاته" ، ولتهدفوه استنادا على ان العواطف العميقة في الانسان متبدلة متغيرة وغير متشابهة ما بينها ، ولذا ينبغي ان يتحول شكل البيت وقياسه بحسب تغاير الاعماق في النفس المبدعة .

كان البرناسيون واقعيين وضعيين (Objectifs) والرمزيون وهميين ، باطنيين (subjectifs) كان جماعة البرناس وصفيين حسيين اجابيين ، اما الرمزيون فتحرفوا الى فلسفة "كانت" ومدارها "ان لا حقيقة اكيدة في الكون عدا افكارنا واحلامنا . فنحن لا ندرك العالم الخارجي الا من الصورة التي "يتركها فينا ، ومن رد الفعل في شعورنا ، ولذا فلربما كان ما في الوجود احلاما تمر ." ١)

فاستنتجوا ان كل الاوضاع مشكوك فيها ولربما كانت اضغاث احلام

واتبع البرناسيون الميتولوجيا اليونانية واخرجوها بقالب يقارب الكمال اما الرمزيون "فراوا بام اعينهم هذه "الميتولوجيا حتى اصبحت جزءا منهم فسكنتهم ." ٢) .

فيتبين ان الرمزية وقفت تناقض كل ما سبقها من نزعات ادبية لتتخطى الى نظريات شعرية ابتدعتها في انتاجها . واتفق ان قادة الرمزية الاولى انتسبوا بدءا الى جماعة "البرناس" ٣) اليست الاتجاهات الادبية جمعاء مشتملة في الاساس والجوهر على بذور حياتها وجرثومة هدمها وعوامل موتها في آن واحد ؟ الا تفترض الحياة الموت . ثم الم تكن هذه النزعات الادبية من رومانتيكية وبرناسية ورمزية متجامعة متكاملة لتتحقق ، بتطور طبيعي فتنشأ على انقاض النزعة السابقة ، نزعة فيها من الجوهر السابق واضافة من جوهر جديد .

<u>هـ - الحاجة الى اداة تعبير - التفوق .</u>

اما الامر الاول فشرحه ان اللغات اذا شاخت وعجزت عن ان تكون جهازا كافيا للتعبير خشي ان تأفل ، فيعمد الادباء ، بضرورة الحياة ، الى انشاء "لغة في اللغة" ، نفسها ، لينفسح امامهم مجال البوح بما تختلج به الذات في الحضارات الجديدة . ولا مندوحة عن القول بان ذلك داء الا انه داء من صلب اللغة

---

١) le symbolisme-A.Poizat ص: ١٥٦

٢) " " ص: ١٦٤ لا نذكر رد الفعل في وجه المدرسة الطبيعية اجتنابا للتكرار (naturalisme)

٣) نشير بذلك الى "ملارمه" و "فرلين" وكلاهما انفصل عن البرناس

في "خرافاته" ، والتهدفوا استنادا على ان العواطف العميقة في الانسان متبدلة متغيرة وغير متشابهة ما بينها ، ولذا ينبغي ان يتحول شكل البيت وقياسه بحسب تغاير الاعماق في النفس المبدعة .

كان البرناسيون واقعيين وضعيين (objectifs) والرمزيون وهميين، باطنيين (subjectifs) كان جماعة البرناس وصفيين حسيين ايجابيين، اما الرمزيون "فتعرفوا الى فلسفة "كانت" ومدارها "ان لا حقيقة اكيدة في الكون عدا افكارنا واحلامنا . فنحن لا ندرك العالم الخارجي الا من الصور التي "يتركها فينا، ومن رد الفعل في شعورنا، ولذا فلربما كان ما في الوجود احلاما تمر." ١)

فاستنتجوا ان كل الاوضاع مشكوك فيها ولربما كانت اضغاث احلام

واتبع البرناسيون الميثولوجيا اليونانية واخرجوها بقالب يقارب الكمال اما الرمزيون "فراوا بأم اعينهم هذه" الميثولوجيا حتى اصبحت جزءا منهم فسكنتهم .٢) .

فيتبين ان الرمزية وقفت تناقض كل ما سبقها من نزعات ادبية لتتخلص الى نظريات شعرية ابتدعها في انتاجها . واتفق ان قادة الرمزية الأُوَل انتسبوا بدءا الى جماعة "البرناس" ٣) اليست الاتجاهات الادبية جميعا مشتملة في الاساس والجوهر على بذور حياتها وجرثومة هدمها وعوامل موتها في آن واحد . الا تفترض الحياة الموت. ثم الم تكن هذه النزعات الادبية من رومانتيكية وبرناسية ورمزية متجامعة متكاملة لتتحقق، بتطور طبيعي فتنشأ على انقاض النزعة السابقة، نزعة فيها من الجوهر السابق واضافة من جوهر جديد .

هـ - الحاجة الى اداة تعبير - التفوق .

اما الامر الاول فمرجعه ان اللغات اذا شاخت وعجزت عن ان تكون جهازا كافيا للتعبير خشي ان تأفل ، فيعمد الادباء ، بضرورة الحياة الى انشاء "لغة في اللغة" وتوسيعها ليفسح امامهم مجال البوح بما تختلج به الذات في الحضارات الجديدة، ولا مندوحة عن القول بان ذلك داء الا انه داء من عطب اللغة

---

١) le symbolisme-A.Poizat ص ١٥٦

٢) " " ص ١٦٤ لا تذكر رد الفعل في وجه المدرسة الطبيعية اجتنابا للتكرار

٣) تشير بذلك الى "ملارمه" و "فرلين" وكلاهما انفصل عن البرناس. naturalisme.

التي اصبحت عاجزة عن سد فراغ في الحاجات الروحية . فيقول "بوازا" ان هذا ضرب من الامراض التي تلم بالاداب الهرمة" ١) ونعتبر ان هذه الافات اللغوية بوطدة مباشرة بالدراسات التي نوخاها العلم العقلي عامة والنفسي منه خاصة ، لتفهم الحقيقة الداخلية، وسبر غورها .

ثم ان اتجاها شاع في اوربا ، وهما في تلك الحقبة (التي تلت ما سماه" موسه " داء العصر) واريد به التوق الى "التفوق". هذا ما جاء من المانيا بعد "غوته" ، وما اعطاه "نيتشه " في " زردشت " وهكذا كان الرمزيون فئة من"الرجال المتفوقين" ، بكونهم ارادوا ان يرفعوا الشعر الى امكانياته المطلقة ، وان يستخدموه - بعد ان تبينوا ضعف من سبقهم - للتعبير عما لا يعبر عنه ، وان لم تعرف لفظة "متفوق" آنذاك ، فالفكرة كانت - ولا شك - ترفرف في سماء اوربا .

ومن غريب الاتفاق ان "الرومنتيكية" كمدرسة لم تتكون الاعام ١٨٣٠ اى خمسة عشر عاما بعد انهيار نابوليون وان الرمزية برزت الى الوجود عام ١٨٨٥ اى خمس عشرة سنة بعد اندحار فرنسا امام جيش "بسمارك" فولدت الاولى داء العصر ومعنى الفشل في شيء احدقت به الخرائب وانطفأت فيه الامال ٢) ، وولدت الثانية ضربا من التشاؤم في انتاج الانسان "العلمي والفني" ، وابتغت ان تجعل من تلقائيات الانسان وسبهاته مستحيلات مطلقة . فتوفقت في بعض انتاجها الذى لم تبلغ فيه حد التطرف ، وشرت فاسفت آن لم تقف عند حدود المقاييس الادبية الحالية والمألوفة ، وحين خففتها وانطلقت كان الجيل " غويا ، متأنقا" وهكذا كان شعره .

اضف ان الحاجة الى تجدد كانت تعم العصر ، ولم يفشأ دين جديد ليخف التقليد ، فحدث التجدد عن طريق الفن بثورة ارتودكسية مرماها " الشعر الصافي وكيف يبلغ"[٣] . لانهم عزموا على ارجاع الشعر الى هدفه الاسمى" فيتمكن الشعر - بواسطة الصور المنتزعة من الحقيقة الملائى بعناصر الشعر وصدى الموسيقى الازلية - ان يكشف عن العلاقة الابدية بين الاشياء".[٤]

---

١) Poizat ص: ١٥٣

٢) راجع الفصل الرائع في "اعترافات فتى العصر "ل Musset

٣) Poizat ص: ١٠

٤) Brunetière ص: ٢٥٦ ، الدرس الخامس عشر "الرمزية"

..... /...

التي اصبحت عاجزة عن سد فراغ في الحاجات الروحية . فيقول "بوازا" ان هذا ضرب من الامراض التي تُلم بالاداب الهرمة" ١) ونعتبر ان هذه الافاعات اللغويه مربوطة مباشرة بالدراسات التي توخاها العلم النفسي ~~ماسة والنفسي منه خاصة~~ لتفهم الحقيقة الداخلية، وسبر غورها .

ثم ان اتجاها شاع في اوربا ، وهما في تلك الحقبة (التي تلت ما سماه" موسه" داء العصر) واريد به التفوق الى "التفوق" . هذا ما جاء من المانيا بعد "غوته" ، وما اعطاه" نيتشه " في " زردشت " وهكذا كان الرمزيون فئة من"الرجال المتفوقين" ، بكونهم ارادوا ان يرفعوا الشعر الى امكانياته المطلقة ، وان يستخدموه بعد ان تبينوا ضعف من سبقهم في التعبير عما لا يعبر عنه . وان لم تعرف لفظة " متفوق" آنذاك ، فالفكرة كانت - ولا شك - ترفرف في سماء اوربا .

ومن غريب الاتفاق ان "الرومنتيكية" كمدرسة لم تتكون الا عام ١٨٣٠ اى خمسة عشر عاما بعد انهيار نابوليون وان الرمزية برزت الى الوجود عام ١٨٨٥ اى خمس عشرة سنة بعد اندحار فرنسا امام جيش "بسمارك" فولدت الاولى داء العصر ومعنى الفشل في نشى" احدقت به الخرائب وانطفأت فيه الآمال ٢) ، وولدت الثانية ضربا من التشاؤم في انتاج الانسان "العلمي والفني" ، وابتغت ان تجعل من تلقائيات الانسان وبديهياته/مستحيلات مطلقة . فتوقفت في بعض انتاجها الذى لم تبلغ فيه حد التطرف وعشرت فاسفت آن لم تقف عند حدود القاييس والادبية الحالية والمألوفة، وحين خسفتها وانطلقت كان الجيل " غويا ، متأنقا" وهكذا كان شعره .

اضف ان الحاجة الى تجدد بعد كانت تعم العصر ، ولم ينشأ" دين جديد ليخلف التقليد ، فحدث التجديد عن طريق الفن بثورة ارتدت كسية مرماها " الشعر الصافي وكليبهلع ٣" . لانهم عزموا على ارجاع الشعر الى هدفه الاسمى " فيتمكن الشعر - بواسطة الصور المنتزعة من الحقيقة الملائمة بعناصر الشعر وصدى الموسيقى الازلية ان يكشف عن العلاقة الابدية بين الاشياء" . ٤)

---

١) Poizat ص: ٢٥٣

٢) راجع الفصل الرابع في "اعترافات فتى العصر" ل Musset

٣) Poizat ص: ١

٤) Brunetière ص: ٢٥٦ ، الدرس الخامس عشر " الرمزية"

هي ذي اهم التاثيرات التي تركت مفعولا مباشرا في الاتجاهات الادبية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ولا نبث ان ما اوردناه هو خلاصة كل الانفعالات وانما حاولنا ان نضيف الى نظرية Brunetière عوامل اخرى لم يكن بوسع العلامة ان يراها لقربه من الحركة الادبية، فللزمن حق الكشف بل هو الكشاف الاكبر فيما يتعلق بالامور التاريخية . مع الاعتبار بان لفظة "مفعول" وتأثير" مبهمة يعسر تحديدها، على اننا حاولنا ان نتميزه فيما ذكرناه العلاقات الاساسية بين ما اعتبرناه عوامل فعالة، وبين مظاهر الرمزية في ميولها وانتاجها .

وان بعض الدارسين هذا تخص تبيان الاثر الذي تركه فن التصوير الايحائي" (Suggestif) و"التاثيري" (Impressioniste) بنوع خاص في الادب الذي نحن في صدده . وعول في البيان على فن (Rambrandt و" De la Croix)[1]

يكون هذا النوع من التصوير ليس من اغراضه استيفاء الاجزاء بتمامها وعرض النواحي الدقيقة وتصوير الذيول وتفسيرها، وانما هو اجتياز خاطف، وإيماء الى المعاني المقصودة، بحيث انها تصدر كاللمع الخاطفة، مكتنفة بشيء من الاظلال ، فتترك للمتمتع جوا، ويولد هذا الجو حالة خاصة في نفسه، تولد الجو الذي اوحته الصورة، فيبهت او يكتئب او يفيض بحسب امكانيات المتمتع . على اننا آلينا الا نتقبل هذا، بل اننا نميل الى دحضه، لاعتقادنا بان فن التصوير لا يرتبط بالشعر ارتباط المؤثر بالمتأثر، ولا يحسن ان يساهم في خلق اتجاه ادبي ، فالامر لم تظهر له بوادر في عصر ما، ولم يلحق واقعه في ادب امة ، من الامم، وجل ما يسعنا تقريره هو ان النزعات العامة في حقبة معينة من الزمن وفي امة معينة توجه المنتجات الفنية، على اختلافها في اتجاهات متقاربة الوسائل والنتائج . فاذا بدا تقارب في وسائل البلوغ وفي النتائج بين فن وآخر فذلك لا يعود ضرورة الى تأثير احدهما على الآخر، وانما يرجع الى النزعات التي تعم العصر والامة .

-و- Huys'mans " et " A. Rebours وانما ذكرنا هذا الكتاب لانه درس اجتماعي يحلل الحياة الفكرية "المتفقرة" "decadent"[2] بحسب تسمية البرناسيين التي سبقت الحركة الرمزية وهيأتها

ولقد نشر الكتاب عام ١٨٨٤ . ومؤداه:

==

١) ~~A. Ferrand - L'esthétique de Baudelaire p. 213-277~~ A. Ferrand - L'esth. de Baud. p: 213-277

٢) اشرنا اعلاه ان تسمية "decadent" ترجع الى بيت شعر في قصيدة "فرلين" فلها معناها الخاص .

je suis l'empire à la fin de la decadence.

هي ذي اهم التاثيرات التي تركت مفعولا مباشرا في الاتجاهات الادبية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ولا نبث ان ما اوردناه هو خلاصة لكل الاتصالات وانما حاولنا ان نضيف الى نظرية Brunetiere عوامل اخرى لم يكن بوسع الملاحظان يراها لقربه من الحركة الادبية فللزمن حق الكشف بل هو الكشاف الاكبر فيما يتعلق بالامور التاريخية. مع الاعتبار بان لفظة "مفعول" وتأثير" مفهومة بحسب تحديدها على اننا حاولنا ان نميز فيما ذكرناه العلاقات الاساسية بين ما اعتبرناه عوامل تعالقه وبين مظاهر الرمزية في ميولها واتجاهها.

هذا وان بعض الدارسين توخى تبيان الاثر الذي تركه فن التصوير "الايحائي" (suggestifs) و"التاثيري" (Impressioniste) بنوع خاص في الادب الذي نحن في صدده. وحول في البيان على فن Rambrandt و" De la Croix (١) يكون هذا النوع من التصوير ليس من اغراضه استيفاء الاجزاء بتمامها وعرض النواحي كاملة وتصويرها بل وتفسيرها وانما هو ايجاز خاطف وايماء الى المعاني المقصودة بحيث انها تصدر كاللمح الخاطفة مكتنفة بشيء من الاظلال فتترك للمتمتع جواء و يولد هذا الجو حالة خاصة في نفسه تولد الجو الذي اوحت الصورة فيبهت او يكتمل ويفيض بحسب امكانيات المتمتع. على اننا أليضا الا نتقبل هذا بل اننا نميل الى دحضه لا عتقادنا بان فن التصوير لا يرتبط بالشعر ارتباط المؤثر بالمتأثر ولا يمعان يساهم في خلق اتجاه ادبي. فالامر لم تظهر له بوادر في عصر ما ولم يلق رواجه في ادب امة. من الام وجل ما يمكن تقريره هو ان النزعات العامة في حقبة معينة من الزمن وفي امة معينة توجه المنتجات الفنية على اختلافها في اتجاهات متقاربة الوسائل والنتائج. فاذا بدا تقارب في وسائل البلوغ وفي النتائج بين فن وآخر فذلك لا لا يعود حتما الى تأثير احدهما على الآخر. وانما يرجع الى النزعات التي تعم العصر والامة.

— Huys'mans " et A. Rebours وانما ذكرنا هذا الكتاب لانه درس اجتماعي يحلل الحياة الفكرية "المتقهقرة" decadent " ٢) بحسب تسمية البرناسيين التي سبقت الحركة الرمزية وحياتها ولقد نشر الكتاب عام ١٨٨٤ . ومؤداه:

---

١) P: 213-277 L'Esth. de Beaud. A. Ferrand

٢) اشرنا اعلاه ان تسمية" decadent "ترجع الى بيت شعر في قصيدة" فرلين" فلها معناها الخاص.

je suis I,empire a la fin de la decadence

ان بطله " Des Esseintes " ينكر وجود العالم او يتجرد عنه ليتبع حياة تتمشى مع ارادته . ويتألم لفلاح "البورجوازية" الايجابية، وينطلق من اوروبا "البورجوازية" و"العقلية" ـ "الراسمالية" ويتقيد بوجهة نظر فلسفية تسربت من المانيا عام ١٨٧٠ ، قائمة على المثالية الالمانية بحسب ما رآها "شوبنهور" يحدق بالانسان اطار من الاوهام فينقاد الى هدف خلو من كل غاية ١) وتدفعه ارادته النيرة نحو الحياة فينتقل من الم الى الم، و يشعر "بالملل" (L'ennui) فيؤثر آنذاك انتحارا تجريديا روحانيا (Suicide Métaphysique) فيذلل في ذاته القوى الحيوية، و ينتظر الموت بهدوء . و يقول " Des Esseintes " ان العالم الا "تشخيصي انا" فهو كما اتصوره انا واتمثله ، وكل ما اراه فيه صور قبيحة فلماذا لا استبدلها بصور اخرى ترتاح اليها نفسي ؟

وكذا فالحياة ، في عرفه ، وليدة "تمثيلاته" (Représentations) الارادية . ثم ان العوامل الحسية توقظ فيه ذكرا وصورا هي بمثابة مادة روحية لتكوين حلم واع فيه . و يميل الى الصور المتعلقة بالتفكير والتي تستدعي الحلم فيعجب بلوحات "مورو" و "ريدون" و يستحين بالموسيقى و بنوع اخص الموسيقي "الوغنيزيه" ثم تتعب نفسه من تلك الموسيقى فيستمتع بشعر با هادئا (Musique de Chambre) ويطمئن الى "شومان" و "شوبرت" بينا نرى سواه من "المتفيقرين" ، يجمعون الشعر المثالي المنشود الى الموسيقى الالمانية . وتحسن له قراءات تغذي اوهامه فينفر من الاداب الكلاسيكية، فيأوى الى ما هو من باب النثر الروحية، يكره "فرجيل" و يتغنى بالاناشيد الكنيسية اللاتينية و يختار "بودلير" و " Villiers " و "فرلين" و "ملارمه" بنوع خاص، و يستشف من قصيده "هيرودية" تحقيقا صوفيا للوحدة Salomé التي من نسج "مورو". وفي "مختبر" من تصوراته واوهامه يميل الى نظرية "العلاقات" كما تفهمها "بودلير" و يلتفت الى حقيقته فاذا هو ضمن جسد يقيده، فيغمره اليأس و يبتني من احلامه ابراجا عاجية، "وفراد بمر مصطنعة " ٢)

فهو كما يتبين يمثل الميول المختمرة في نفسية الفئة التي اطلق عليها اسم "المتفيقرين" من قلق في النفس مريض، ومن تعطش للمجهول وفي عروقه دم فاسد ، انعبت حياة باريس الصاخبة زهاء سنوات ثلاث فاحس

---

١) A une finalité sans fin

~~P1243 - A. Rebours - Huysmans~~

٢) تذكيرا بالقصيدة الاخيرة من ازاهر الشر

~~A une finalité sans fin~~

ان بطله " Des Esseintes " ينكر وجود العالم او يتجرد عنه ليتبع خيالاته مع تأملاته. ويتألم للفلاح "البورجوازية" الاسبانية، وينسلخ من اوروبا "البورجوازية" والعقلية "الراسمالية" ويتقيد بوجهة نظر الصفوية تسربت من المانيا عام ١٨٧٠ ، قائمة على المثالية الالمانية بحسب ما رآها "شوبنهور" يحدق بالانسان اطار من الاوهام فينقاد الى هدف خلو من كل غاية ١) وتدفعه ارادته الشريرة نحو الحياة فينتقل من الم الى الم، ويشعر "بالملل" (L'ennui) فيؤثر آنذاك انتحارا تجريديا روحانيا (Suicide Métaphysique) فيذلل في ذاته القوى الحيوية، وينتظر الموت بهدوء. ويقول " Des Esseintes [ان العالم الا "تشخيصي انا" فهو كما اتصوره انا واتمثله، وكل ما اراه فيه صور قبيحة فلماذا لا استبدلها بصور اخرى ترتاح اليها نفسي?

وكذا فالحياة، في عرفه، وليدة "تمثلاته" (Représentations] الارادية. ثم ان العوامل الحسية توقظ فيه ذكرا وصورا هي بمثابة مادة روحية لتكوين حلم واع فيه. ويميل الى الصور المتعلقة بالتفكير والتي تستدعي ~~الى~~ الحلم فيعجب بلوحات "مورو" و "ريدون" ويستعين بالموسيقى وبنوع اخص الموسيقى "الوطنية" ثم تتعب نفسه من تلك الموسيقى ~~فتنتهج~~ فتنشغ ضربا هادئا (Musique de Chambre) ويطمئن الى "شومان" و "شوبرت" بينما نرى سواه من "المتهوقرين" [illegible] يحصرون الشعر المثالي المنشود الى الموسيقى الالمانية. وتحسن له قراءات تغذي اوهامه فينفر من الاداب الكلاسيكية، ويأوي الى ما هو من باب الحقائق الروحية، يكره "فرجيل" ويتغنى بالاناشيد الكنسية اللاتينية ويختار "بودلير" و " Villiere " و "فرلين" و "ملارمه" بنوع خاص، ويستشف من قصيدة "هيرودية" تحقيقا صوفيا للوحة Salomé التي من وضع "مورو" وفي "مختبر" من تصوراته واوهامه يميل الى نظرية "العلاقات" كما تفهمها "بودلير" و يلتفت الى حقيقته فاذا هو ضمن جسد يقيده، فيغمره اليأس ويبني من احلامه ابراجا عاجية، فراديس مصطنعة " ٢)

فهو كما يتبين ~~يحتل~~ يمثل الميول المختمرة في نفسية الفئة التي اطلق عليها اسم "المتهوقرين" من قلق في النفس [illegible]، ومن تعطش للمجهول وفي عروقه دم فاسد، اتحسبتهما باريس الصاخبة زهاء سنوات ثلاث فاحس

---

١) ~~Je suis l'empire a la fin de la decadence.~~ A une finalité sans fin

٢) تذكيرا بالقصيدة الاخيرة من ازاهر الشر ~~A une finalité sans fin~~

بانقباض عميق وملل وهو يحمل بين جنبيه فؤادا كسيرا . فلا يعيده الى الطمأنينة سوى جو من

العطور، والآداب الروحية، ويضيف الى ما ذكرنا كتاب " La Faustin " تأليف Edmond de Goucourt.

و "تجربة القديس انطونيو" لفلوبير" و "الاب موره" لزولا" فيقول Avec Beaudelaire, ces trois maitres étaient dans la littrature française, moderne et profane, ceux qui avaient le mieux interné et le mieux petri l'esprit des Esseintes mais à force de les relire, de s'être saturé de leurs oeuvres , de les savoir par coeur, tout entières, il avait dû, afin de les pouvoir absorber encore, s'efforcer de les oublier. (١)

وعن كتاب De Goncourt.

وعن "بودلير" C'est la suggestion qui débordait au rêve de cette oeuvre, etc... (٢)

Son admiration pour cet écrivain était sans borne, Selon lui en littérature, en s'était borné à explorer les superficies de l'âme ou à pénétrer dans ses souterrains accessibles et éclairés... Beaudelaire était allé plus loin, il était descendu jusqu'au fond de l'inéuisable mine, s'était engagé à travers des galeries abondannés ou inconnus, avaient abouti à ces districts de l'âme ou se ramefient les végétations monstrueuses de la pensée... Il avait révélé la psychologie morbide de l'esprit qui a atteint l'octob e de ses sensations... Et plus des Esseintes relisait Beaudelaire, plus il reconnaissait un indicible charme à cet écrivain qui, dans un temps où les vers ne servait plus qu'à peindre ~~charme à cet écrivain,~~ l'aspet extérieur des êtres et des choses, était parvenu à exprimer l'inexprimable. (3)

وعن "ادغاربو" :

"... Aussi devait-il se modérer, toucher à peine à ces redoutables élexirs... Et ce pendant, toute littérature lui semblait fade après ces redoutables filtres importés d'Amériques. " (4)

---

١) P. 243 - A. Rebours - Huysmans
٢) P. 241 " "
٣) P.188 - 191 " "
٤) P. 255

بانقباض عميق وملل وهو يحمل بين جنبيه فؤادا كسيرا . فلا يعيده الى الطمانينة سوى جو من العطور والآداب الروحية، ويضيف الى ما ذكرنا كتاب " La Faustin " تاليف Edmond de Goncourt و "تجربة القديس انطونيو" "لفلوبير" و "الاب موره" بقلم "لزولا" فيقول

Avec Beaudelaire, ces trois maitres étaient dans la littérature française, moderne et profane, ceux qui avaient le mieux interné et le mieux pétri l'esprit des Essèintes mais à force de les relire, de s'être saturé de leurs oeuvres, de les savoir par coeur, tont entières, il avait dû, afin de les pouvoir absorber encore, s'éfforcer de les oublier.

ومن كتاب De Goncourt

C'est la suggestion au rêve qui débordait de cette oeuvre, etc...(٢)

ومن "بودلير" Son admisation pour cet écrivain était sans borne, Selon lui en littérature, on s'était borné à explorer les superficies de l'âme ou à pénétrer dans ses souterrains accessibles et éclairés... Beaudelaire était allé plus loin, il était descendu jusqu'au fond de l'inépuisable mine, s'était engagé à travers des galeries abandonnées ou inconnues, avaient abouti à ces districts de l'âme o`u se ramefiait les végétations monstrueuses de la pensée... Il avait révélé la psychologie morbide de l'esprit qui a atteint l'octobre de ses sensations.... Et plus des Esseintes relisait Beaudelaires, plus il reconnaissait un indicible charme à cet écrivain qui, dans un temps ou les vers servaitent plus qu'à peindre ~~charme à cet écrivain~~, l'aspect exterieur des êtres et des choses, était parvens à exprimer l'inexprimable. (3)

ومن "ادغاربو" " ..... Aussi devait-il se modérer, toucher à peine à ces redoutables elexirs ... Et cependant, toute littérature lui semblait fade après ces redoutables filtres importés d'Amérique."(4)

---

١) P. 243 - A. Rebours - Huysmans
٢) P. 241 " "
٣) P. 188-;191 " "
٤) P. 255 " "

وهكذا فالكتاب لا يحلل حالة نفسية فقط وانما يرسل احكاما نيرة محكمة من ناحيتين: اولا في حقيقة الادب وبعض الادباء، فالنقاد اليوم لا يزالون يرون ما يرى ، ثانيا: في نصرة فئة من آل العصر . فهو يحس بحسهم و يحس بشعورهم . و يظهر للعيان المبادئ "الجمالية "الجديدة ، ويعمم التدريبات الفنية . كما فهمها آل العصر. وكتابه هذا يصف طريقة شعور جديدة وتقف في وجه المطالع عليه صعوبات منها الطريقة الكتابية، فان **A. Rebours** يرد بشكل" دوارى " و"يحتال على القارئ" اذا مع التعبير كما هي الحال في قصائد "ملارمه" . ١) .

وننتقل (بعد اظهار اهم العوامل الفعالة ، المشاركة في الاتجاهات الادبية التي نحن في صددها انرا بينا) الى لمحة تاريخية عن نشاة الرمزية عارضين في دروس موجز اهم رجالاتنا المبرزين منتقلين ثمة الى الحركة نفسها خاتمين البحث بتحديدات مختلفة تبين مفهوم الناس للرمزية وتضارب ارائهم فيها .

السابقون المبرزون

ونجمل في هذا الباب ذكر المبرزين الذين لم ينسب ادبهم الى مدرسة من المدارس بل خلقوا هم لونا من الادب خاصا فلا هو " رومنتيكي " ولا هو" طبيعي " (**Naturalisme**) ولا هو" واقعي " (**Réaliste**) ولا "برناسي" (**Parnassien**) فسمي عرضا بالرمزي كما سنبين . ونعني بهم "بودلير" و"فرلين" و " رمبو " و"ملارمه" . ولقد كان بودنا ان نستوفي الشروح في كل منهم الا ان ذلك يفرض دراسة خاصة والآن ان المجال يضيق . فنوجز بما يلي . ٢)

" شارل "بودلير"

ان الاثر الذى تركه شارل بودلير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لم يكن سريعا ، والحق انه مدين بقسط من شهرته لصديقيه اللذين قدم لهما كتابه " ازاهر الشر" واعني "غوتيه" و "بانفيل"

---

١) **P.174 - Ed. Poe et les 1er Symbolistes Fr. - Seylaz**

٢) سيتبين اننا لم نعن بدراسة تمهيدية تاريخية لاعتبارين: ١ . لان الغاية من دراستنا ليست التاريخ وانما هي عرض اسس رئيسة ، ٢ . لعلمنا ان التمهيد التاريخي وان حسن بنا الالمام به لا يعتبر شرطا لازما من شروط تبيان الجمال في الفن وهذا معظم الغاية .

وهكذا فالكتاب لا يحلل حالة نفسية فقط وانما يرسل احكاما نيرة محكمة من ناحيتين: اولا في حقيقة الادب وبعض الادباء فالنقاد اليوم لا يزالون يرون ما يرى ، ثانيا في نظرة قاسية من آل العصر ، فهو يصور بعيثهم وحسن شعورهم ، ويظهر للعيان المبادئ "الجمالية" الجديدة وبعض النظريات الفنية . كما نعلم ان العصر وكتابه هذا يصف طريقة شعور جديدة وتقف في وجه المطلع عليه صعوبات منها الطريقة الكتابية ، فان A. Rebours يرد بشكل "دواري" و"يحتال على القارئ" اذا صح التعبير كما هي الحال في قصائد "ملارمه" . 1) .

ونتقل (بعد اظهار اهم العوامل الفعالة المشاركة في الاتجاهات الادبية التي نحن في صددها انرا بينا) الى لمحة تاريخية من نشأة الرمزية عارضين في دروبها اهم رجالاتها المبرزين منتقلين ثمة الى الحركة نفسها خاتمين البحث بتحديدات مختلفة تبين مفهوم النار للرمزية وتقارب ارائهم فيها .

السابقون المبرزون

ونجعل في هذا الباب ذكر المبرزين من الذين لم ينسب ادبهم الى مدرسة من المدارس بل خلقوا لونا من الادب خاصا فلا هو "رومنتيكي" ولا هو "طبيعي" (Naturalisme) ولا هو "واقعي" (Réaliste) ولا "برناسي" (Parnassien) فسمي عرضا بالرمزي كما سنبين . ونعني بهم "بودلير" و"فرلين" و"رمبو" و"ملارمه" . ولقد كان بودنا ان نستوفي الشروح في كل منهم الا ان ذلك يفرض دراسة خاصة واظن ان المجال يضيق . فنوجز بما يلي . 2)

"شارل "بودلير"

ان الاثر الذي تركه شارل بودلير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لم يكن [illegible] سريعا والحق انه مدين بقسط من شهرته لمديليه اللذين قدم لهما كتابه "ازاهر الشر" واعني "غوتيه" و "بانفيل"

---

1) P.174 - Ed. Pot et les 1er. Symbolistes Fr. - Seylaz

2) سيتبين اننا لم نعن بدراسة تمهيدية تاريخية لاعتبارين: ١ . لان الغاية من دراستنا ليست التاريخ وانما عرض اسس رئيسية ٢ . لعلمنا ان التمهيد التاريخي وان حسن بنا الالمام به لا يعتبر شرطا لازما من شروط تبيان الجمال في الفن وهذا معظم الناهية .

وقد حاولا - ولا سيما الاول - عرض مواطن الشعر الجديد في هذا الكتاب .

وتجزئ من مذهبه الشعري ما يلي : -

كان يؤمن ان الشعر الحق قائم على الجمال "الجديد الطريف" وانه من ثمرات العمل الوئيد والتأمل ، والصياغة .

واشتدت الازمة الفكرية في نفسه ، ونشأ عراك شديد بين ميله الى الحياة يتمتع بها حتى التشبع ، وبين خوف من ملل يعتريه . فظل اسير ضجر داخل حواسه واعصابه .

ثم انطوى على اعماق نفسه فرأى فيها اجواء خاصة وعوالم لم يرها سواه ، وهكذا اصبح الفن في نظره تعبيرا مباشرا عن "الحياة الحديثة" وشعر بحاجة قصوى الى اشياء غريبة جديدة .

واخذ بودلير عن الرسام "Delacroix" ذلك الشعور "بالسوداء" ، وتلك الكآبة التي تكتنف لوحات Delacroix وتعرض مشاهد "الانسانية المتوجعة" . فيخيل للرائي انه في "مأتم اعجوبة مؤلمة" وعلى هذا الشعور يقوم ، في عرف بودلير ، "الجمال الحديث" : فيقول عن Delacroix :

" une mélancolie singulière et opiniâtre s'exhala de toutes ses
" oeuvres..... La douꞌeur humaine... on dirait qu'on assiste à
" la célébration de quelque mystère douloureux ". (1)

ويذكر بودلير في اماكن عدة من ابحاثه (٢) تلك الالم الذي يعانيه الرسام الآنف الذكر ويطنب في تبيان الكآبة المتصاعدة من لوحاته ، ويشير الى الالوان والاظلال ، "الهاربة" التي يتبعها المتمتع اذ يقف حيالها . وكان بودلير يحقق في شعره فكرة الرسام فيصور "الحياة الحديثة" في شتى مظاهرها .

ثم ان قراءاته لادغار بو ولدت فيه " حب الاشياء الغريبة الممزوجة بحزن عميق . كما انه اخذ عنه مبدأه الشعري . (٣)

لمحة في "ازاهر الشر" :

==

١) Parnasse et Symbolisme-Martino ص ٩٥ - في كتاب A. Terran بحث شيق عن الروابط الروحية والفنية بين Beaudelaire, Delacroix ص : ٨٧-٢٢٣ ~~Seylaz~~ Seylaz p. 79

٢) Le splꞌꞌn de Paris - les journaux intimes - " les curiosités esthétiques / Edgar Poe et les 1rs. symbolistes Fr. - Louꞌꞌs Seylaz

٣) (رسالة الدكتوراه)

وقد حاولا – ولا سيما الاول – لعرض مواطن الشعر الجديد في هذا الكتاب .

ويتجزى من مذهبه الشعرى ما يلي : –

كان يؤمن ان الشعر الحق قائم على الجمال "الجديد الطريف" وانه من ثمرات العمل الوئيد والتأمل ، والصياغة .

واشتدت الازمة الفكرية في نفسه ولشاعر شديد بين ميله الى الحياة يتمتع بها حتى النشوة ، وبين خوف من ملل يعتريه . فظل اسير ضجر داخل حواسه واعصابه .

ثم انطوى على اعماق نفسه فرأى فيها اجواء خاصة وعوالم لم يرها سواه وهكذا اصبح الفن في نظره تعبيرا مباشرا عن "الحياة الحديثة" وشعور بحاجة قصوى الى اشياء غريبة جديدة .

واخذ بودلير عن الرسام Delacroix " ذلك الشعور "بالسوداء" ، وتلك الكآبة التي تكشف لوحات Delacroix وتعرض مشاهد "الانسانية المتوجعة" ، فيخيل للرائي انه في "مأتم اعجوبة مؤلمة"

وعلى هذا الشعور يقوم ، في عرف بودلير "الجمال الحديث" فيقول عن Delacroix

" une mélancolie singulièrs et opiniatre s'exhala de toutes ses
" oeuvres..... La douleur humaine... on dirait qu'on assiste à
" la célébration de quelque mystère douloureux ". (1)

ويذكر بودلير في اماكن عدة من ابحاثه (٢) ذلك الالم الذى يعانيه الرسام الآنف الذكر، ويطنب في تبيان الكآبة المتصاعدة من لوحاته، ويشير الى الالوان والاظلال "الهاربة" التي يشتهيا المتمتع اذ يقف حيالها . وكان بودلير يحقق في شعره فكرة الرسام فيصور "الحياة الحديثة" في شتى مظاهرها .

ثم ان قراءاته لادغار بو ولدت فيه " حب الاشياء الغريبة الممزوجة بحزن عميق . كما انه اخذ منه مبداه الشعرى . (٢)

لمحة في "ازاهير الشر" :

---

١) بحث شيق عن Parnasse et Symbolisme-Martino في كتاب A. Terran ص ٩٥–
الروابط الروحية والفنية بين Beaudelaire و Delacroix ص: ٧٧–٢٣٣ و Seylaz ص: ٧١

٢) Le spleens de Paris – les journaux intimes –" les curiosités esthétiques. Edgar Por et les lrs.symbolistes Fr. – Louis Seylaz

طبع الكتاب عام ١٨٥٧ وكان للحكومة الامبراطورية آنذاك حق المراقبة على المنشورات، فتبينت ان في هذا الكتاب اخلالا بالاخلاق، فنبذت فيه ست قصائد انتزعت من المجلدات والمتوفر عليها اسم "Les poésies condamnées" القصائد المنبوذة، ولم تنشر هذه القصائد ثانية الا في Epaves عام ١٨٦٦ بعد ان عوقب بودلير بجزاء ثلاثمائة فرنك خففت بتوسط "الامبراطورة" الى خمسين فرنكا.

وقد راج الكتاب دون ان يلقى صاحبه شيئا من الحظوة، فاطلق اطلاقا وعكف بعض الادباء على تبيان مواطن الجمال فيه فوطأ له "غوتيه" بمقدمة قيمة، واعلن "هيجو" ان في هذا الكتاب "هزة جديدة" ورعشة لم تعهد في الادب الفرنسي. ذلك انه تعبير عن الازمات الفكرية التي كانت تعتري الشاعر امام مظاهر حياته، وتلهف نفس مريضة، يقودها حسها المرهف الى السأم من الحياة. فالشاعر بين قوتين تتنازعانه: قوة تصبغ عمره بسوداء مظلمة وتركها في غياهب من العتمة اليائسة، وقوى ثائرة تود لو تتغلب على "مللها" وتخسفه لتذوق الحياة من جديد.

والقسم الاكبر من هذه القصائد يقع تحت عنوان Spleen et Ideal "اما" Spleen" ومؤداها "الجو الحزين" المرهق "فهو جو باريس، هو لوحات من شوارع المدينة المفعمة بالناس التعاسة واليأس، والإثم والخطيئة. باريس بضواحيها وضبابها وامطارها، ومحاتها، بدورها المقفلة، ومبانيها، وبالمتحطين والعميان، تولد في نفسه رؤى داخلية، وغصات موجعة تتأمل بلسم السعادة ليخفف من اوجاع هذه الجراح المثخنة. هو صورة نفوس "حربية" اقلقها الفشل واتعبها التشفي، هو أنام "حديثة" مرفهة حادة، هو مدن حديثة" متألمة مضطربة (1) فاين المفر من هذه الآلام التي تعانيها الانسانية المتوجعة؟ قد تكون الراحة في برج عاجي موهوم، في "مثال اعلى" Ideal وما تحديد هذا "المثال" وعلى ماذا يقوم، وكيف يبلغ؟ هو انطلاق الذات في تشوقها الى هناك.. الى "البعيد المجهول".

فيأوي بودلير الى "الدين"، ويلقى في الغفران ارتياحا، فينصرف عن الخطيئة الكريهة، وتحلم ذاته بآفاق بعيدة، بعوالم مجهولة، مسحها الله بالجمال، فيهزه حب الارتحال (2) الى بلاد "الشموس المبللة" و "~~الـ...~~" "المرايا"

(1 P : 100 - Parnasse et Symbolisme - Martino

(2 P : 83 - L'Invitation au voyage - Beaudelaire

طبع الكتاب عام ١٨٥٧ وكان للحكومة الامبراطورية آنذاك حق المراقبة على المنشورات فتبينت ان في هذا الكتاب اخلالا بالاخلاق، فنبذت فيه ست قصائد انتزعت من المجلدات واطلق عليها اسم " Les poésies condamnées " بالقصائد المنبوذة ولم تنشر هذه القصائد ثانية الا في الـ Epaves عام ١٨٦٦ بعد ان عوقب بودلير بجزاء ثلاثمائة فرنك خففت بتوسط "الامبراطورة" الى خمسين فرنكا وقد راج الكتاب دون ان يلقى صاحبه شيئا من الحظوة وعكس فاطلق املاقاء بعض الادباء على تبيان مواطن الجمال فيه فوطاه له "غوتيه" بمقدمة قيمة ، واعلن" هيجو "ان في هذا الكتاب" هزة جديدة" ورعشة لم تعهد في الادب الفرنسي . ذلك انه تعبير من الازمات الفكرية التي كانت تعترض الشاعر امام مظاهر حياته وتلهف نفس مريضة، يقودها حسها المرهف الى السأم من الحياة . فالشاعر بين قوتين تتنازعانه : ضجر يصبغ عوده بسوداء مظلمة و يتركها في غياهب من العتمة اليائسة، وقوى ثائرة تود لو تتغلب على "مللها" وتخسفه للتذوق الحياتي جديد .

والقسم الاكبر من هذه القصائد يقع تحت عنوان " Spleen et Ideal " اما " Spleen " ومؤداها "الجو الحزين" المريض فهو جو باريس وهو لوحات من شوارع المدينة المفعمة بانفاس التعاسة واليأس والإثم والخطيئة . باريس بضواحيها وضبابها وامطارها، وسحائها بدورها المقفلة وجانبيها وبالمتسطين والعميان ، تولد في نفسه رؤى داخلية، وخمسات موجعة تتأمل بلسم السعادة ليخفف من اوجاع هذه الجراح المتعفنة . هو صورة نفوس حديثة اثقلها الفشل واتعبها التشهي، هو آثام "حديثة" مراهقة حادة هو مدن حديثة" متالمة مضطربة [1] فاين المفر من هذه الآلام التي تعانيها الانسانية المتوجعة ؟ قد تكون الراحة في برج عاجي موهوم، في "مثال اعلى" Ideal وما تحديد هذا "المثال" وعلى ماذا يقوم ، وكيف يبلغ ؟ هو انطلاق الذات في تشوقها الى هناك .. الى "البعيد المجهول" .

فيلجأ بودلير الى "الدين" ، ويلقى في الغفران ارتياحا ، فينصرف من الخطيئة الكريهة، ويحلم ذاته بآفاق بعيدة، بعوالم مجهولة مسحها الله بالجمال، فيهزه حب الارتحال [2] الى بلاد "الشموس المبللة" و "المرايا العميقة"

---

1) P : 100 - Parnasse et Symbolisme - Martino

2) P : 83 - L'Invitation au voyage - Beaudelaire

حيث "ينام العالم في نور فاتر" اقلعت نحوه الاشرعة تحمله [نقصده] "من اقاصي الارض" و يستحم بالحب،
علّه يمسح بالحب [به] هذه الاوجاع، الا انه جنى ثمرة العصر [حسن] وقد ايقظت الشهوة فكبلته بافتنته لانه "جعل باحدى يديه
خنجرا و بالاخرى زجاجة تحتوي سما زعافا".. فيعجز [فيعيا] الحب الشهواني عن اخماد آلامه، اذ ذاك تتمنى نفسه
الموت، وترتقب الرحيل، فالموت هدوء وارتياح وطمانينة. هو يكره الحياة الباريسية، فيعيش على هامشها،
و يبني "فراديس مصطنعة" تشيدها مخيلته، لمفعول "الافيون" و"الخمرة" فيخيل اليه ان نفسه ترقص في فرح
موهوم. وما يلبث مفعول المخدرات حتى يزول، فيثوب ويلتقي الحقيقة مكرها، فيراها في بشاعتها، وينفر من
قبحها فيثور على المجتمع والدين. و يبرز شيطانه الاثيم يولد فيه ميلا الى الجريمة، فينقاد الى الجحر
والتهتك، فيبحث عن آلام روحه وآلام الآخرين ويلقى في "الالم لذة"، فيتعشق الالم.

وكأنما ولدت فيه "لذة الالم" تعبا، لانها لذة مرتكزة على الالم، فتاقت نفسه الى اللانهاية،
الى المطلق، فسعى اليه. ولكنه ضل الطريق، فهام على وجهه في سبل شريرة يقتطف عن جنباتها
"ازاهر الشر".

هي نفس مريضة، تكره الانسان لانه يحتاج الحقيقة فيما هو خارج عنه، فاخفق. هي نفس
مترعة بالتشهي والاماني الحزينة، فآثرت ان تنأى في نشوة من الخمر والشعر، لتبتعد عن اثقال الزمان
والمكان. هي "ذات" عليلة اتعبتها الحقيقة الكريهة، فنشدت المجهول واللانهاية، لتتلاشى وتتوارى. يقول
بودلير: "في هذا الكتاب الموجع سكبت كل فكري وقلبي وديني و بغضي" ١) اتعبته مقاييس الزمان وحدود
المكان، فعزم على التنكر والفرار.

"بودلير والجمال الفني" و"لمحة في نزعاته".

يقول بودلير في "يومياته"

J'ai trouvé la définition du Beau. [de mon Beau.] C'est quelque chose d'ardent et de triste... Une tête... qui fait rêver à la fois mais d'une manière confuse de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété.- soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume repliante, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau.

---

١) Beaudelaire - Jean Massin. ص ١٢٧
entre Dieu et Satan

حيث "ينام العالم في نور فاتر" انطلقت نحوه الاشرعة تتصاعد "من اقاصي الارض" ويستحم بالحب، عله يمسح به هذه الاوجاع، الا ان حبه لم يتعد الحس وقد ايقظته الشهوة فكبلته واقلقته لانه "يحمل باحدى يديه خنجرا وبالاخرى زجاجة تحتوي سما زعافا". فيعجز الحب الشهواني من اخماد الآلام، اذ ذاك تتمنى نفسه الموت وترتقب الرحيل، فالموت هدوء وارتياح وطمانينة . هو يكره الحياة الباريسية، فيعيش على هامشها ، ويبني " فراديس مصطنعة" تشيدها مخيلته لمفعول "الافيون" و"الخمرة" فيخيل اليه ان نفسه ترقص في فرح موهوم . وما يلبث مفعول المخدرات حتى يزول، فيثوب ويلتقي الحقيقة مكرها، فيراها في بشاعتها، وينفر من قبحها فيثور على المجتمع والدين . ويبرز شيطانه الاثيم يولد فيه ميلا الى الجريمة، فينقاد الى العهر والتهتك فيبحث من آلام روحه وآلام الآخرين ويلقى في "الالم لذة" ، فيتعشق الالم .

وكأنما ولدت فيه "لذة الالم" تعبا، لانها لذة مرتكزة على الاثم، فتاقت نفسه الى اللانهاية الى المطلق فسعى اليه . ولكنه ضل الطريق، فهام على وجهه في سبل شريرة يقتطف من جنباتها "ازاهر الشر".

هي نفس مريضة ، تكره الانسان لانه يبحث عن الحقيقة فيما هو خارج عنه، فاخفق ، هي نفس ولوعة بالتشهي والاماني الحزينة، فآثرت ان تظل في نشوة من الخمر والشعر، لتبتعد عن اثقال الزمان والمكان . هي "ذات" عليلة اتعبتها الحقيقة الكريهة، فنشدت المجهول واللانهاية ، لتطمئن وتهنأ . يقول بودلير: "في هذا الكتاب الموجع سكبت كل فكري وقلبي وديني وبغضي " 1) اتعبته مقاييس الزمان وحدود المكان، فعزم على التخلص والفرار .

"بودلير والجمال الفني" ولمحة في نزعاته".

يقول بودلير في "يومياته" J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste... Une tête... qui fait rêver à la fois mais d'une manière confuse de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété.- soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume repliante, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau.

---

1) Beaudelaire - Jean Massin. ص: ١٢٧

Une belle tête ... contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste, des besoins sprituels, des ambitions ténébreuses refoulées, l'idée d'une puissance grondante et sans emploi....(1) et enfin le malheur. Je ne prétends pas que la joie ne puisse pas ~~xxxxxx xxxx~~ s'associer avec la Beauté, mais je dis que la joie est un des ornements les plus vulgaires. tandis que la mélancolie en est, pour ainsi dire, l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère un type de Beauté où il n'y ait du Malheur. Appuyé sur - d'autres diraient : obsédé par - ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan - à la manière de Milton.

فهو كما ترى يحاول ان يحدد الجمال ، الجمال كما يفهمه هو . فيتصور الجمال امام عينيه خليطا من لهب وحزن ، وحلم مضطرب ، ولذة متألمة ، وكآبة وضجر ، تمازجها وتتخللها حمية تبرح لهائل بساة في انسجام عشواء ، و بنعم ، وتكتنف كل ذلك مرارة عنيفة مصدرها الحرمان والفشل ومسحة من العجب ~~والبؤس~~ والندم ، وفي الجمال احتياجات روحية ، وطموح قصر عن هدفه ، ~~وتوتر~~ وتكدر الحسر ، وفيه تعاسة ، ويعتبر ثمة ان في الجمال بعض الفرح ايضا ولكن الفرح "زينة مبتذلة" بينما تكون التعاسة شرطا من شروطه ، الى حد انه لا يتصور جمالا الا وتخالطه التعاسة . و يردف بقوله : فمن البديهي ان يكون مثال الجمال عندي هو "ابليس" كما يصوره "ملتن" . ويتبين من خلال ذلك ~~xxx~~ الصراع الدائم بين "واجب" الشاعر الروحي وبين "واجبه" كفنان ، فنراه "يمزج التراب بالذهب" ، اذا صح التعبير ، او انه يجعل من التراب طبيعة جديدة يرفعها الى مستوى الذهب . وهذا ما يقوده الى القول :

"اعطني ، رب ، القوة والبأس لا تأمل قلبي وجسدي بلا اشمئزاز" (٣) راجع «Martino» ~~Martino~~ في مقدمة بودلير

ثم انه لا يرى في المسيحية من قيم صحيحة عدا قيم الاعمال التي تتم بمعونة الروح القدسي ، وبودلير في نظرته الدينية يعتقد انه لا يستحق الخلاص ويخيف ان النشوة الشعرية التي تاخذ منه ان هي الا من عطاء الله وليس هو اهلا بهذا العطاء وما الذي ينتظر الله وما وراء القبر غير الشعر والموسيقى .

"كل ما في الارض مشكوك بوجوده والحلم وحده هو الحقيقة الحق" او ان الاحلام ليست الحقيقة الحقة بل هي وسيلة لاكتشاف عالم آخر هو عالم الجوهر . ولذا فالشعر "يكفي نفسه بنفسه" لانه لا يتقيد بتراب الار بل يبلغنا بنشوته ذلك الملأ الاعلى ويفتح امامنا ابواب الغيب ، ويرينا "علاقات" ما بين الارض والسماء ، ويرفع الضرين ادران الجسد هو يسكر القلب بالجمال . ان ذات الشاعر تنشد ، الى ~~عتبه~~ عتبة المجهول واللانهاية الذين لم يعرفهما ،

---

(٣) La force et le courage de contempler son coeur sans dégout :
P: 174 . Baud. entre dieu et Satan - Jean Massin

(1) quelque fois l'idée d'une insensibilité vengeresse... le mystère ~~et enfin...~~

Une belle tête ... contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste, des besoins spirituels, des ambitions ténébreuses refoulées, l'idée d'une puissance grondante et sans emploi....(1) et enfin le malheur. Je ne prétends pas que la joie ne puisse pas ~~xmmxix jmix~~ s'associer avec la Beauté, mais je dis que la joie est un des ornements les plus vulgares, tandis que la mélancolie en est, pour ainsi dire, l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère un type de Beauté où il n'y ait du Malheur. Appuyé sur - d'autres diraient : obsédé par - ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan - à la manière de Milton.

فهو كما ترى يحاول ان يحدد الجمال ، الجمال كما يفهمه هو ، فيتمثل الجمال امام عينيه خليطا من لهب وحزن ، وحلم مضطرب ، ولذة متألمة ، وكآبة وضجر ، تمازجها وتخالطها حيوية تبرح لها الحياة ليطيب عيشه ويغم ، وتكتنف كل ذلك مرارة مليئة مصدرها الحرمان بالفشل وصحة من العجيب والندم . وفي الجمال احتياجات روحية ، وطموح تقصر عن حد نفسه وتحذير الحس فيه تعاسة ، ويعتبر ثمة ان في الجمال بعض الفرح ايضا ولكن الفرح "زينة مبتذلة" بينما تكون التعاسة شرطا من شروط الجمال ، فليس من جمال الا وتخالطه التعاسة ، ويردف بقوله : لمن البديهي ان يكون مثال الجمال عندي هو "ابليس" كما يصوره "ملتن" . فيتبين من خلال ذلك الصراع الدائم بين "واجب" الشاعر الروحي وبين "واجبه" كفنان ، فنراه "يمزج التراب بالذهب" . اذا صح التعبير ، او انه يجعل من التراب طبيعة جديدة يرفعها الى مستوى الذهب ، وهذا ما يعود الى القول :

"اعطني ، رب ، القوة والبأس ، لا تأمل قلبي وجسدي بلا اشمئزاز" (٢) (راجع «Martino» في فصل عن بودلير)

ثم انه لا يرى في المسيحية من قيم صحيحة عدا قيم الاعمال التي تتم بمعونة الروح القدس . وبودلير في نظرته الدينية يعتقد انه لا يستحق الخلاص ويضيف ان النشوة الشعرية التي تأخذ منه ان هي الا من عطاء الله وليس هو اهلا بهذا العطاء ، وما الذي يخلد الله وما وراء القبر غير الشعر والموسيقى .

"كل ما في الارض مشكوك بوجوده والحلم وحده هو الحقيقة الحق" او ان الاحلام ليست الحقيقة الحقة بل هي وسيلة لاكتشاف عالم آخر هو عالم الجوهر ، ولذا فالشعر "يكفي نفسه بنفسه" لانه لا يتقيد بتراب الارض بل يلفنا بنشوته ذلك الملأ الاعلى ويفتح امامنا ابواب الغيب ، ويرينا "علاقات" ما بين الارض والسماء ويرفع الفكر من ادران الجسد ويسكر القلب بالجمال . ان ذات الشاعر تشده الى عتبة المجهول واللانهاية اللذين لم يعرفهما

---

٢) La force et le courage de contempler son coeur sans dégout
P:174 Baud. entre dieu et satan - Jean Massin

(1) quelque fois l'idée d'une insensibilité vengeresse... le mystère et enfin...

و بحزم على فتح الباب المرصـود فيتخذ من نشوة الشعر وسـيلة بلوغ.

واذن فالشعـر نشوة وتأمل واشتهاء، هو خروج الانسـان من نفسه حتى يبلغ الجمال . الشعر تسرب من غروب السحر . وكيف يبلغ هذا السحر؟ بالمخيلة" ، وكيف تتسع المخيلة؟ بالمخدرات : "بالحشيش والافيون والخمرة" وبالمخدرات ينسى الجسد ، ويتحد جوهر الانسـان بجوهر الموجودات الملموسة .

ويلهـي بهذه " الفراديس" الاصطناعية" الى حين ، ثم يدرك انها باطـلة فيغادرها ليبحث عن نتائجها في الدين ، عله يلقى فيه تلك النشـوة ، ويقول : "أعطنـي القوة كيما اقوم بواجبي اليومي واصبح "بطلا اوقديسا" (راجع كتاب ~~١٧٤-١٧٥~~ J. Massin p: 231-247 Beaud Entre Dieu et Satan.) .

وكيف حاول بودلير ان يبلـغ هذا الجمال :

تحـدى عن الازمـة الروحيـة التي كانـت تشـد "بودلير" الارضـي الى دنايا العيـد وغرائز الجسد حيناً ، وتنتزع "بودلير" الروحـي الى اللانهايـة والمجهـول الى المطـلق والله حينا آخـر ، وتحدث عن الوسائـل الادائية التي كان يستخدمها الشاعـر ليعبـر بشكل متقارب من الكمال عن خوالـجه معتمدين في ذلك على الصـور الشعرية في "ازاهر الشر" ومما لا ريب فيه ان "بودلير" اعتنق مذهب "بو" في طـريقة النظم بحسب ما اشـرناه عندما تعرضنا لذكر الشاعـر الاميركـي وجعـلناه عاملا من العوامـل الاساسـية في خلـق هذه الحركـة الشـعريـة البادئـة بظهـور "ازاهر الشر" ، ويتفق احيانا ان يورد "بودلير" - في " Curiosités Esthétiques " اراء وعقائـد مستمدة جميعها من "بو" وكـثيرا ما لا يذكـر انها من "بو" لفـرط ما كان يجـد بين مقاييس "بو" ومقاييسه هو من تشابه ومطابقة بل كان يرى فيه صنوا .

ونجمل ان القيم الادائيـة التي اعتمدها تقوم على عنصـرين: الموسـيقى والايحاء .

وكانما شعر ان القصـيدة وليـدة نغم داخلي يجيـد في قرارة النفس ، وان الشاعر الذي لا يجيد رصد القيم الصوتيـة والتناغـية في كل لفظـة من الفاظـه لا يسـعه ان يعبـر عن روحـه تعبيـرا تاماً ، فعلى الشاعر ان يجدد من تآلف الالفـاظ والاسماء والافعـال والنعوت جوا داخليا . وتبين ذلك اذا قرأنا الابيات التالية من l'invitation au voyage.

..../..

ويحزم على فتح الباب الموصود فيتخذ من نشوة الشعر وسيلة بلوغه.

واذن فالشعر نشوة وتأمل واشتهاء، هو خروج الانسان من نفسه حتى يبلغ الجمال . الشعر ضرب من ضروب السحر. وكيف يلبغ هذا السحر "بالمخيلة" ، وكيف تتسع المخيلة بالمخدرات : "بالحشيش والافيون والخمرة" وبالمخدرات ينسى الجسد، ويتحد جوهر الانسان بجوهر الموجودات الملموسة .

ويلاحظ بهذه "الفراديس" الاصطناعية "الى حين ، ثم يدرك انها باطلة فيغادرها ليبحث من نتائجها في الدين ، علّه يلقى فيه تلك النشوة ، ويقول : "أعطني القوة كيما اقوم بواجبي اليومي واصبح "بطلا او قديسا"

(راجع كتاب ~~[illegible]~~ W.J. Massin Beaud Entre Dieu et Satan P: 231 - 247) .

وكيف حاول بودلير ان يبلغ هذا الجمال :

تحدى عن الازمة الروحية التي كانت تشد "بودلير" الارضي الى دنايا العيش وغرائز الجسد حيناً، وتنتزع "بودلير" الروحي الى اللانهاية والمجهول الى المطلق والله، حينا آخر وتحدث عن الوسائل الاداتية التي كان يستخدمها الشاعر ليعبر بشكل متقارب من الكمال عن خواطره معتمدين في ذلك على النصوص الشعرية في "ازاهير الشر" ومما لا ريب فيه ان "بودلير" اعتنق مذهب "بو" في طريقة النظم بحسب ما اظهرناه عندما تعرضنا لذكر الشاعر الاميركي وجعلناه عاملا من العوامل الاساسية في خلق هذه الحركة الشعرية البادئة بظهور "ازاهير الشر" ، ويتفق احيانا ان يورد "بودلير" - في "Curiosités Esthétiques" اراء وعقائد مستمدة جميعها من "بو" وكثيرا ما لا يذكر اسمه من "بو" لفرط ما كان يجد بين مقاييس "بو" ومقاييسه هو من تشابه مطابقة بل كان يرى فيه حتواً .

ونجمل ان القيم الاداتية التي اعتمدها تقوم على عنصرين : الموسيقى والايحاء .

وكانا شعر ان القصيدة وليدة نغم داخلي بعيد في قرارة النفس وان الشاعر الذي لا يقدر مجمل القيم الصوتية والغنائية في كل لفظة من الفاظه لا يسعه ان يعبر عن روحه تعبيرا تاماً، فعلى الشاعر ان يُحدث من تآلف الالفاظ والاسماء والانفصال والتصوت جوا داخليا . وتبين ذلك اذا قرأنا الابيات التالية من L'invitation au voyage.

Mon enfant, ma soeur
Songe à la douceur
D'allerlà-bas , vivre ensemble
Aimer à loisir
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble.

فترجمة هذه الابيات تشحبها وتضعف من قيمتها كشعر لان المعاني ملازمة الفاظها بحيث ان اللفظة قد استحالت معنى او فكرة او عاطفة، هي واسطة بغاية في آن واحد، وذلك ان في تمام هذه الابيات ما يولد جوا من الحنين الى الرحيل، الى الانطلاق نحو شواطىء الارض المجهولة، وفيه شيء من اهتزاز النفس امام الرحيل، ومن انثناء السفينة وقد تصاعد دخانها يتمزق في الفضاء، ومن الحنين والالم، ولا اقول ان هذه التراكيب المتصاعدة من الحروف والالفاظ والابيات توحي في نفس القراء جوا واحدا، وانما قد تتقارب هذه الاجواء. ويبدو ان النغم الاول لان القصيدة في طورها التكويني انتغما ما مدروبا هو الذي ولد الالفاظ فالموضوع فالافكار، كما تحدد النغمات الاولى في "السمفوني" مسير القطعة الموسيقية بكاملها.

وكان بودلير يعي الى حد بعيد اهمية الايقاع الصوتي لانه ادرك ان الايقاع يولد الحلم ويدخل الى اعماق النفس الانسانية. يقول بودلير:

La poésie touche à la musique par une prosodie.. mystérieuse et inconnue... Tout poète qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes est incapable d'exprimer une idée quelconque. " (١)

ويضيف مشيرا الى ما تثيره هذه الانغام الموقعة في الحروف والكلم من شعور بالمرارة والخوف والاضطراب وبالسعادة والطمأنينة والارتياح.

"(Elle peut) exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume,
" de béatitude ou d'horreur, par l'accouplement de tel substantif
" avec tel adjectif, analogue ou contraire ...1)

ولما كان النفس د من تآلف هذه الانغام الصوتية. وهذا الايقاع، اثارة جو نفسي يتسع او يضيق بحسب القراء ومؤهلاتهم، قلنا بان هذه الاثارة هي ما يسمى ايحاء، فالمعنى ليس محدودا "شيئيا" وانما تتسع دائرته في النفس فيوحي ما قد لا يفرضه محتوى القصيدة. وذلك يرجع الى امكانيات التمتع والكمية الايحائية في القصيدة.

==

1)- Martino - Parnasse et symbolisme p.105

(١

Mon enfant, ma soeur
Songe à la douceur
D'allerlà-bas , vivre ensemble
Aimer à loisir
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble.

فترجمة هذه الابيات تشحبها وتضعف من قيمتها كشعر لان المعاني ملازمة الفاظها بحيث ان اللفظة قد استحالت معنى او فكرة او عاطفة، هي واسطة وغاية في آن واحد، وذلك ان في نغم هذه الابيات ما يولد جوا من الحنين الى الرحيل، الى الانطلاق نحو شواطئ الارض المجهولة، وفيه شيء من اهتزاز النفس امام الرحيل ومن انتشاء السفينة وقد تصاعد دخانها يتمزق في الفضاء، ومن العطف والالم. ولا اقول ان هذه التراجيع المتصاعدة من الحروف والالفاظ والابيات توحي في نفس القراء جوا واحدا، وانما قد تتقارب هذه الاجواء. ويبدو ان النغم الاول لان القصيدة في طورها التكويني كانت نغما مضطربا – هو الذي ولد الالفاظ فالموضوع فالافكار، كما تحدد النغمات الاولى في "السمفوني" مصير القطعة الموسيقية بكاملها.

وكان بودلير يعي الى حد بعيد اهمية الايقاع الصوتي لانه اول ادرك ان الايقاع يولد الحلم ويدخل الى اعماق النفس الانسانية. يقول بودلير:

La poésie touche à la musique par une prosodie.. mystérieuse et inconnue... Tout poète qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes est incapable d'exprimer une idée quelconque. "

ويضيف مشيرا الى ما تثيره هذه الانغام الموقعة في الحروف والكلم من شعور بالمرارة والخوف والاضطراب وبالسعادة والطمانينة والارتياح.

"(Elle peut) exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume,
" de béatitude ou d'horreur, par l'accouplement de tel substantif
" avec tel adjectif, analogue ou contraire ...1)

ولما كان الغرض من تآلف هذه الانغام الصوتية، وهذا الايقاع، اثارة جو نفسي يتسع او يضيق بحسب القراء ومؤهلاتهم، قلنا بان هذه الاثارة هي ما يسمى ايحاء، فالمعنى ليس محدودا "شيئيا" وانما تتسع دائرته في النفس فيوحي ما قد لا يفرضه محتوى القصيدة. وذلك يرجع الى امكانيات النغم والكمية الايحائية في القصيدة.

---

1)- Martino - Parnasse et symbolisme p.105

(١

ولقد حدد غوتيه بيت الشعر عند بودلير . قال :

" le vers de Beaudelaire qui accepte les principales améliorations ou réformes romantiques .... a cependant son architectonique, ses formules, individuelles, ses secrets de métier, son tour de main.." (Martino p: 104)

والحق ان "بودلير" قد اتخذ التجديد الرومنتيكي في الاداء الشعري واساليبه فانجد بها ، واشكالا شخصية ، واسرارا دقيقة اخفاها وعني بها كما يعني الصانع بالحرفة التي تكاد لا تسري والتي تطلع على عمله الفني وهما يترك شعوراً غريبا . ولا نفصل في الشعر من النقطتين المذكورتين بل نعود ونشير الى مبداء الشعر كما فهمه "ادغار بو" لافتين النظر الى الصور الحية التي يلمسها القارئ في شعر "بودلير" ، تلك الصور التي تدعو الى الذهول والحلم وتبرز اشياء غير مألوفة

" Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage
" Traversée çà et là par de brillants soleils...

وقوله

" Quand tu vas, balayant l'air de ta jupe large,
" Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large. "

اما التجديد في بودلير فلم يكن في المعاني الشعورية الروحية وحدها ولا في الاوزان المحكمة والاداء وحدها وانما في مزج العنصرين والتوحيد بينهما .

"رمزية بودلير" نظرية العلاقات" Correspondances "

كان بودلير يؤمن ايمان "بو" بان الجمال في الخلق الفني ليس نتيجة صدفة بل هو ثمرة تأمل وجهد ومنطق واع وكان بودلير يقول "بضرورة العتمة والغموض" .. وبان "المخيلة ترتبط باللانهاية". وبودلير اول من "جعل الشعر الفرنسي يلعب دورا فلسفيا "ميتافيزيكيا" ، ويستند على التفاعل "الصوتي" في العالم واكتشف ان غاية الشعر محصورة فيه فلا غرض له الا نفسه . (١) ولبودلير قصيدة عنوانها "العلاقات" اعتبرها البعض اساسا للادب الرمزي ، وظاهرة اولى . ويجدر ان نوردها محللين ، مبينين رمزية هذا الشاعر

" La nature est un temple où de vivants piliers
" Laissent parfois sortir de confuses paroles :
" L'homme y passe à travers des forêts de symboles
" Qui l'observent avec des regards familiers.

==

(١) p. 119 - Le dyn. de l'Image de la poésie / Fr.-Eigeldinger

ولقد حدد فوتيه بيت الشعر عند بودلير، قال :

" le vers de Beaudelaire qui accepte les principales améliorations ou réformes romantiques .... a cependant son architecto-"nique, ses formules, individuelles, ses secrets de métier, son tour de main.." (Martino P:104)

والحق ان "بودلير" قد اتخذ التجديد الرومنتيكي في الاداء الشعري واضاف اليه تجديدا ، واشكالا شخصية، واسرارا دقيقة استأثرها وعني بها كما يعنى الصانع بالخبرة التي تكاد لا تسري الا التي تخلع على وليده الفني/ ~~وطرافة~~ وهي ما يترك معقولا فريدا ، ولا نقصد في الشعر من الشطرين المذكورين بل نحود ونشير الى بداء الشعر كما قصده "ادغار بو" لا في تين الشاعر امن الصور الحية التي يتلمسها القارئ في شعر "بودلير" ، تلك الصور التي تدعو الى الذهول والحلم وتبرز اشياء غير مألوفة

" Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage
" Traverséçà et là par de brillants soleils...

وقوله

" Quand tu vas, balayant l'air de ta jupe large,
" Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large. "

اما التجديد في بودلير فلم يكن في المعاني الثورية الرومنسية وحدها ولا في الاوزان المحكمة والاداء وحدها وانما في مزج العنصرين بالتجديد بينهما .

"رمزية بودلير" نظرية العلاقات" Correspondances "

كان بودلير يؤمن ايمان بو" بان الجمال في الخلق الفني ليس نتيجة صدفة بل هو ثمرة تأمل وجهد ومنطق واع وكان [illegible] يقول "بضرورة الصنعة والنمو".. وبان "المخيلة ترتبط باللانهاية" وبودلير اول من "جعل الشعر الرامسي يتضمن دورا انسانيا "ميتافيزيكيا" ، ويعتمد على التفاعل "الحيوي" في الكم واكتشف ان غاية الشعر محصورة فيه فلا غرض له الا نفسه .(1) ولبودلير قصيدة عنوانها "العلاقات" اعتبرها البعض اساسا للادب الرمزي ، وظاهرة اولى . ويجدر ان نوردها محللين ومبينين رمزية هذا الشاعر

" La nature est un temple où de vivants piliers
" Laissent parfois sortir de confuses paroles :
" L'homme y passe à travers des forêts de symboles
" Qui l'observent avec des regards familiers.

---

p. 119 - Le dyn. de l'Image de la poésie Fr.-Eigeldinger (1

" Comme de longs échos qui de loin se confondent
" Dans une ténébreuse et profonde unité,
" Vaste comme la nuit et comme la clarté,
" Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

" Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
" Doux comme les hautbois, verts comme les prairies
" Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
" Ayant l'expansion des choses infinies.
" Comme l'Ambre, le Musc, le benjoin et l'encens
" Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

ان هذه العلاقات ما بين الاصوات والالوان والعطور لم يبتدعها بودلير، فقد وضع اسسها الاولى Swedenborg و La vater وكذلك بعض شعراء الرومنتيكية الالمان من مثل Novalis , Hoffmann و واليك ما يحرره هذا الاخير فيما يتعلق بنظرية "العلاقات" . "انني اجد مشابهة "واتصالا وثيقا "بين الالوان والاصوات والعطور . ويخيل لي ان كل هذه الاشياء انبثقت من شعاع واحد "وينبغي ان تتحد في نشيد عجيب منسجم الانغام" ١) ولقد راى "بلزاك" ايضا ان الصوت واللون والعطر والشكل كلها من ينبوع واحد ويضيف: "ان كل ما في الارض مرتبط باسبابه السماوية بحيث ان المظاهر الارضية لها علاقة بما في السماء وتحمل بعض معانيه ."٢) وهكذا فالانسان الآن في "غابات من الرموز" وجواهر الاشياء متحدة فيما بينها وهي صورة لما في الملاء الاعلى . وكان بودلير اول من طبق هذه النظرية في الشعر وتقوم رمزية بودلير على النقاط التالية :

أ- على ان "الصوت" قد يترك في النفس اثرا شبيها بالاثر الذي يتركه فيها "اللون" وكذلك العطور . فان من هذه المظاهر ما يتشابه في مفعوله حتى يوقظ في الذات حالة، لا اقول مطابقة، لان الحالات النفسية لا تتطابق - وانما هي متشابهة . فمن الطبيعي، والحالة هذه، ان تعبر الانغام والالوان

==

١) Le dyn. de l'Image dans la poésie Fr. p. 120 -Eigeldinger
٢) Pensées - Balzac - p. 6 et 7 راجع الفصل الثالث من هذا الكتاب.

" Comme de longs échos qui de loin se confondent
" Dans une ténébreuse et profonde unité,
" Vaste comme la nuit et comme la clarté,
" Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

" Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
" Doux comme les hautbois, verts comme les prairies
" Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
" Ayant l'expansion des choses infinies.
" Comme l'Ambre, le Musc, le benjoin et l'encens
" Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

ان هذه العلاقات ما بين الاصوات والالوان والعطور لم يبتدعها بودليره فقد وضع اسسها الاولى Swedenborg و La valer وكذلك بعض شعراء الرومنتيكية الالمان من مثل Novalis و Hoffmann، واليك ما يعرض هذا الاخير فيما يتعلق بنظرية " العلاقات " . . " انني اجد مشابهة " واتصالا وثيقا " بين الالوان والاصوات والعطور، و يخيل لي ان كل هذه الاشياء انبثقت من شعاع واحـــد " وينبغي ان تتحد في نشيد عجيب منسجم الانغام " ١) ولقد راى "بلزاك" ايضا ان الصوت واللون والعطر والشكل كلها من ينبوع واحد ويضيف " ان كل ما في الارض مرتبط بامثاله السماوية بحيث ان المظاهر الارضية لها علاقة بما في السماء وتحمل بعض معانيه ."٢) وهكذا فالانسان الان في "غابات من الرموز" وجواهر الاشياء متحدة فيما بينها وهي صورة لعالم العلاء الاعلى . وكان بودلير اول من طبق هذه النظرية في الشعر وتقوم رمزية بودلير على النقاط التالية :

ا- على ان " الصوت" قد يترك في النفس اثرا شبيها بالاثر الذى يتركه فيها " اللون" وكذلك العطور . فان من هذه المظاهر ما تشابه في مفعوله حتى يوقظ في الذات حالة لا اقول مطابقة لان الحالات النفسية لا تتطابق وانما هي متشابهة . فمن الطبيعي والحالة هذه ان تعبر الانغام والالوان

---

١)

٢) Le dyn. de l'Image dans la poésie Fr. p. 120 -Eigeldinger
راجع الفصل الثالث من هذا الكتاب Pensées - Balzac - p. 6 et 7

والعطور عن الفكر . وللفكر علاقة اكيدة بها لان الله عندما خلق الكون ابتدعه كوحدة كاملة لا تتجزاء .

" فالحواس اذن تتحول بعضها الى بعض من حيث المفعول الذى تنقله الى النفس " ١)
والاختلاف البيّن بين مظاهر المادة انما هو اختلاف عرضي اما " الجواهر " فواحدة . فيستطيع الشاعر ان يرقى من المادة الملموسة الى الجوهر، من النسبي الواقعي الى المطلق المجرد، لانه اتحد بجوهر المادة المحدقة به . فبودلير والرمزيون يعتبرون جميعا ان العالم الملموس صورة مشوهة لعالم اكمل .

٢- ان الفن الاكمل هو توليد سحر ايحائي يشتمل على روح الخلاق، وعلاقتنا بالمادة، فيكشف العالم الخارجي امام الفنان، ويتعرف الفنان حقيقة نفسه L'art du poète est devenu une sorcellerie évocatoire.

٣- ان " التذكار " (souvenirs) يوقظ في نفس بودلير افكارا وشعورا مجردة عن المادة، متضمنة معنى رمزيا، كقوله في قصيدة عنوانها " شَعر "

" O boucles ! O parfums chargés de nonchaloir !
" Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
" Des souvenirs dormant dans cette chevelure
" Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir .

" Longtemps ! toujours ma main dans ta crinière lourde
" Sémera le rubis, la perle et le saphir
" Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde
" N'est-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
" Où je hume à longs traits le vin du souvenir

(La chevelure)

~~كالتي~~ فإذا بشخصه تنفتح امامه دنيا بعيدة الارجاء قد تقلصت عن المادة، بجوها من " خمر الذكر "
و " الذكر " بتحديده هارب متحرك، والرمزية ايضا بتحديدها متحركة لا تمت الا الى الاشياء المتباعدة البارية العرضية فبين الذكر والرمزية شبه في الطبيعة والجوهر. و " الذكر " موضوع يتمشى مع ~~معه~~ تحديد الرمز ويؤاتيه .

---

١) Beaudelaire p.108 - G. Blin
٢) p.26 De Beaudelaire au surréalisme - Raymond.

والمطور عن الفكر وللفكر علاقة اكيدة بما لان الله عندما خلق الكون ابتدعه كوحدة كاملة لا تتجزأ".

" فالحواس اذن تتحول بعضها الى بعض من حيث المفعول الذى تنقله الى النفس" (١)
والاختلاف البين بين مظاهر المادة انما هو اختلاف عرضي اما " الجواهر" فواحدة. فيستطيع الشاعر ان يرقى من المادة الملموسة الى الجوهر، من النسبي الواقعي الى المطلق المجرد، لانه اتحد بجوهر المادة المحدقة به. فبودلير والرمزيون يعتبرون جميعا ان العالم الملموس صورة مشوهة لعالم اكمل.

٢- ان الفن الاكمل هو توليد سحر ايحائي ينتقل على روح الخلاق، وعلاقتها بالمادة فيكشف العالم الخارجي امام الفنان، ويتصرف الفنان حقيقة نفسه L'art du poète est devenu une sorcellerie évocatoire.

٣- ان " التذكر" (souvenirs) يوقظ في نفس بودلير افكارا وشعورا مجردة عن المادة متضمنة معنى رمزيا، كقوله في قصيدة عنوانها " شعر "

" O boucles ! O parfums chargés de nonchaloir !
" Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
" Des souvenirs dormant dans cette chevelure
" Je la veùx agiter dans l'air comme un mouchoir .

" Longtemps ! toujours ma main dans ta crinière lourde
" Sémera le rubis, la perle et le saphir
" Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde
" N'est-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
" Où je hume à longs traits le vin du souvenir

(La chevelure)

فكانما بشميمه ~~[illegible]~~ تنفتح امامه دنيا بعيدة فالارجاء قد تقمصت المادة بجوهرها من " شعر الذكرى" و" الذكر" يتحدها هارب متحرك، والرمزية ايضا يتحدها هما متحركة لا تمت الا الى الاشياء المتباعدة الهاربة المرضية فبين الذكر والرمزية شبه في الطبيعة والجوهر. و " الذكر" موضوع يتمشى ~~مع~~ تحديد الرمز وسواتيه.

(١ Beaudelaire p.108 - G. Blin
(٢ p.26 De Beaudelaire qu surréalisme - Raymond.

٤ - كثيرا ما ترد المعاني عند بودلير غير مباشرة لانها متجردة عن مادتها . اوانه لا يعنى الا بالمعاني البعيدة فلا ينوه بالاشياء دفعة واحدة وانما يومئ ايماء .

" Chaque fleur s'évapore comme un encensoir
" Le violon fremit comme un coeur quion afflige
" Valse mélancolique et langoureux vestige
" Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.
(Harmonie du soi

ويستدل من هذه التشابيه انها مبهمة تكللها هالة من الضباب وعدم الوضوح الذي يحولها الى رموز .

على ان الذى يجعل شعر بودلير اسهل للادراك من شعراء الرمزية الذين تلوه هو ان بودلير لا يهمل النواحي التفسيرية اهمالا كاملا . لا ريب في انه يهمل معظمها ولكنه يستبقي الضروري اللازم من حروف التشبيه، و ليتنبه الى ترداده " لفظة Comme " فيما اوردناه .

٥ - في شعر بودلير (وفي شعره المنثور ايضا) انطلاق نحو اللانهاية وضرب من التصوف ولا يكون هذا الانطلاق في الشعر الا بواسطة الايحاء . ففي صور بودلير واستعاراته الشعرية ايحاء بعيد المرمى يذكرنا بفن " ده فنشي " ، و" انجلو " ، و رمبرندتو " ودى لاكروا " كما ان عنايته بالتركيب ساهمت بوضع شيء خفي مبهم بمجرد قيم الاستعارات والصور فتتجه نحو الرمز او انها تتعرى شيئا فشيئا من مادتها لتتجرد وتصبح رمزا .

وقصاراه ان بودلير وضع الكثير من اسس الرمزية واهدافها ، وكثر هي القصائد التي نستطيع في شعره ان نعتبرها من هذا الباب ، وعنه قبس الذين اتوا بعده فجاء تأثيره في مرحلتين : الاولى فيما استناه بنظرية " الفن للفن " من نظريته في فلسفة النظم والمبدا الشعرى كما اخذهما عن بو مع اضافاته الخاصة ، والثانية فيما اقتبسه جماعة الرمزية من ان الوجود في مظاهره المادية مجموعة رموز متباينة المظاهر متشابهة الجوهر ، وهي جميعا صورة لعالم امثل ، وتشوق نحو اللانهاية وانطواء على الذات ، ومن الوعي في امكانيات التأليف والتركيب وفيما تحدثه من اتساع في الصور والاستعارات . ولذا آلينا الا نكتفي بجعل " بودلير توطئة اساسية وتمهيدا مباشرا للحركة الرمزية ١) بل نعتبر انه احد اركانها ايضا فلقد كان على ما اورده مارسل ريمون " كيماويا حاذقا ونفسا قديسة ٢) وكذلك كانت طالوسم في التأليف حتى اصبحت العناية في التأليف من باب الفضيلة الاخلاقية

==

١) يرى العلامة Brunetière انه سبب من اسباب وجود هذا الادب ، ونعتبر انه منه علوان الادب الرمزى لم ينتسب اليه الا فيما بعد .

٢) P. 26: De Beaude.au surréalisme- M. Raymond.

٤- كثيرا ما ترد المعاني عند بودلير غير مباشرة لانها متجردة عن مادتها. اوانه لا يعنى الا بالمعاني البعيدة فلا ينوه بالاشياء دفعة واحدة وانما يومئ ايماء.

" Chaque fleur s'évapore comme un encensoir
" Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige
" Valse mélancolique et langoureux vertige
" Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.
(Harmonie du soi

ويستدل من هذه التشابيه انها جميعا تكللها هالة من الضباب وعدم الوضوح الذي يحولها الى رموز.

على ان الذي يجعل شعر بودلير اسهل للادراك من شعراء الرمزية الذين تلوه هو ان بودلير لا يهمل النواحي التفسيرية اهمالا كاملا. لا ريب في انه يهمل معظمها ولكنه يستبقي الضروري اللازم من حروف التشبيه، ولينتبه الى ترداده" لفظة " Comme " فيما اوردناه.

٥- في شعر بودلير (وفي شعره المنثور ايضا) انطلاق نحو اللانهاية وضرب من التصوف لا يكون هذا الانطلاق في الشعر الا بواسطة الايحاء. ففي صور بودلير واستعاراته الشعرية ايحاء بعيد المرمى يذكرنا بفن "دي فنشي"، و"انجلو"، و"رمبرندت" و"دي لاكروا". كما ان عنايته بالتركيب ساهمت بوضع شيء خفي مبهم بجوه في الاستعارات والصور لتجعل منها الرموز، انها تتعرى شيئا فشيئا من مادتها لتتجرد وتصبح رموزا.

وقصارى ان بودلير وضع الكثير من اسس الرمزية واهدافها، وكثيرة هي القصائد التي نستطيع في شعره ان نعتبرها من هذا الباب، ومنه قبس الذين اتوا بعده فيما تأثيره في مرحلتين: الاولى فيما استقاه جماعة "الفن للفن" من نظرياته في فلسفة التظلم والبداءة العصري كما اخذهما عن بو مع اضافاته الخاصة، والثانية فيما اقتبسه جماعة الرمزيين من ان الوجود في مظاهره المادية مجموعة رموز متباينة المظهر متشابهة الجوهر وهي جميعا صورة لعالم امثل، وتشوق نحو اللانهاية، وانطواء على الذات، وتعمق الوعي في امكانيات التأليف والتركيب وفيما تحدثه من اتساع في الصور والاستعارات. ولذا آلينا الا نكتفي بجعل "بودلير" توطئة اساسية وتمهيدا مباشرا للحركة الرمزية (١) بل نعتبر انه احد اركانها ايضا فلقد كان على ما اورده مارسل ريمون "كيماويا حاذقا ونفسانيا تدبسة (٢)" وكذلك كانت حالته في التأليف حتى اصبحت العناية في التأليف من باب الفضيلة الاخلاقية

---

١) يرى العلامة Brunetière انه سبب من اسباب وجود هذا الادب ويعتبر انه منه على ان الادب الرمزي لم ينتسب اليه الا فيما بعد.

26

٢) P./: De Beaude.au surréalisme- M. Raymond.

والمتفق عليه نهائيا ان اشعاعين مختلفين انبثقا من بودلير فاستنارت بهما اثنتان من الادباء : ثمة اعتبرت ان الشعر فن ١) واخرى انه الغوص على الرؤى في النفس واللانهاية . ٢) ومهما رأينا في هذا الاتفاق من تكلف فهو يبطن وجهة صحيحة ثابتة .

"فرلين" (Verlaine) (١٨٤٤ - ١٨٩٦) .

ينتسب بواكير شعره الى البرناس، وان في المجموعة الاولى Poèmes Saturniens التي اصدرها وهو في الثانية والعشرين (١٨٦٠) لدليلا قاطعا على ذلك . ويبدو ان تسمية كتابه هذا ترجع الى بودلير، وكان بودلير يسمي "ازاهر الشر" Un livre Saturnien, orgiaque et mélancolique". ③

على ان فرلين اتبع النهج الذي اختطه جماعه البرناس لانفسهم من عناية بالابراع وتصوير العالم الخارجي في لوحات شعرية . وكثيرا ما اطلقوا عليه اسم "بودلير البرناسي" وفي هذه المجموعة الاولى قصائد تنبئ بما سيكون من امر "فرلين" في عدم ملازمته الطريقة البرناسية ملازمة تامة .

وفي عام (١٨٦٩) وضع مجموعة اخرى تحت عنوان Fêtes Galantes حاول فيها ان يحذو حذو "الرسام "وتو" بما تشتمل عليه لوحاته من اجواء وضباب، وابتهاج وكابة من حنان، وعطف، ولذة، وحزن وموسيقي، ومن حسب شعرى بفكر وحلم " وحدق به هالة من الحزن العميق " وكانت المجموعة هذه آخر عهد "فرلين" بالشعر البرناسي . (٢)

ولربما عاد انصرافه هذا الى تأثير " رمبو" ذلك "الزوج الجهنمي" عليه . فكان ان وجه "رمبو" انظاره الى "النهر" الداخلي الابدي الاندفاق ، الكامن في النفس الانسانية . وانشق على عمود الشعر القديم وانفتح امامه عالم مثالي وهمي في رؤى جديدة . وفي غضون هذه الحقبة (١٨٧١ - ١٨٧٣) وضع الشاعر "مذهبه" المعروف والذى سيتخذه الرمزيون عام ١٨٨٤ اساسا لا تجاههم الادبي الجديد في (Jadis et Naguère ٤) تحتوي منه ما يلي :

---

١) نشير الى تأثيره في البرناس، وملازمه فيما بعد .
٢) المقصود رمبو وملازمه
٣) Parnasse et Symbolisme-Martino ص: ١١٢
٤) Choix de Poésies - Verlaine ص: ١٩١

والمتفق عليه نهائيا ان اشماعين مختلفين ابتقا من بودلير فاستنارت بهما فئتان من الادبا" : فئة اعتبرت ان الشعر فن [1] واخرى انه الغوص على الروئى في النفس واللانهاية . [2] ومهما رأينا في هذا الاتفاق من تكلف فهو يبطن وجهة صحيحة ثابتة .

"فرلين" (Verlaine) (١٨٤٤-١٨٩٦) .

تنتسب بواكير شعره الى البرناس، وان في المجموعة الاولى Poèmes Saturniens التي اصدرها وهو في الثانية والعشرين (١٨٦٦) لدليلا قاطعا على ذلك . ويبدو ان تسمية كتابه هذه ترجع الى بودلير، وكان بودلير يسمي "ازاهر الشر" Un livre Saturnien,orgiaque et mélancolique".

على ان فرلين اتبع النهج الذي اختطه جماعة البرناس لانفسهم من عناية بالاخراج وتصوير العالم الخارجي في لوحات شعرية . وكثيرا ما اطلقوا عليه اسم "بودلير البرناسي" وفي هذه المجموعة الاولى قصائد تنبئ بما سيكون من امر "فرلين" في عدم ملازمته الطريقة البرناسية ملازمة تامة .

وفي عام (١٨٦٩) وضع مجموعة اخرى تحت عنوان Fêtes Galantes حاول فيها ان يحذو حذو "الرسام" "وتو" بما تشتمل عليه لوحاته من ايحاء وضباب وابتهاج وكآبة من حنان، وعطف، ولذة، وحزن وموسيقى ، ومن حسب شعري بفكر وبحلم " وتحدق به هالة من الحزن العميق " وكانت المجموعة هذه آخر عهد "فرلين" بالشعر البرناسي .[3]

ولربما عاد انصرافه هذا الى تأثير "رمبو" ذلك "الزوج الجهنمي" عليه . فكان ان وجه "رمبو" انظاره الى "النهر" الداخلي الابدي الاندفاق ، الكامن في النفس الانسانية . وانشق على عمود الشعر القديم وانفتح امامه عالم مثالي وهمي في رؤى جديدة . وفي غضون هذه الحقبة (١٨٧١ - ١٨٧٣) وضع الشاعر "مذهبه" المعروف والذي سيتخذه الرمز بين عام ١٨٨٤ اساسا لا تجاههم الادبي الجديد في Jadis et Naguère) [4] نجتزئ منه ما يلي :

---

١) نشير الى تأثيره في البرناس، وملازمه فيما بعد .
٢) المقصود رمبو وملارمه
٣) Parnasse et Symbolisme-Martino ص: ١١٢
٤) Choix de Poésies - Verlaine ص: ١٩١

" De la musique avant toute chose
" Et par cela préfère l'Impair
" Plus vague et plus soluble dans l'Air
" Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

فهو بحسب ما يثبته النص يدعو الشعراء الى العناية بالتسبك الموسيقي ، لان الموسيقى تفتح امام القارئ آفاق بعيدة وتساعد على توليد الجو الشعري في نفسه فالموسيقى تشحذ الالفاظ وتصقلها فتنقاد سهلة تؤدي ما لا تؤديه الفاظ لا تتألف في انسجام موقع بمعناها المحدود . و يعتبر "فرلين" ان الاوتاد الوترية في البيت الشعري تزيد في قيمة البيت الموسيقيه لان البيت ذا الاوتاد الشفعيه ينتهي فيه المعنى و يستنفذ و يستقر وهو من باب التعبير العقلي .اما الوترى الاوتاد فمستخف الايقاع ناعم الملمس هوائي الاعطافه وفيه لون من الابهام والضبابه وفيه انطلاق من المعنى المحدود الثقيل الى المعنى اللامحدود المستخف ومن قوله في هذا الباب .

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blsessent mon coeur
D'une lôngueur
Monotone.
.... Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
De çà, delà
Pareil à la

Feuille morte . 1)

فهي كما نرى هوائية النغم لما في الصوت "Longs" الذى تحدثه المقاطع في " Violons " و Mon longs و Mon Mon ولما في الصوت " eur " في Coe ur و Longueur من الامتداد ولما في نهاية لفظتي " Automne " و " monotone " من الالم الذى يتراوح مع فكرة الخريف وفي الخريف اشراف على الموت والفنا" شيئا بعد شيء . وفي الابيات اختلاط من الابيات الشفعية الاوتاد وهي الابيات ١ و ٢ و ٤ و ٥ اما البيتان الثالث والسادس فوتريان وكانما لعتمد ذلك في نهاية ما يتخذه النفس للقراءة ليتم الايقاع الوتري رنة

---

1) Chanson d'automne p.26 - Choix de poésies-Verlaine

" De la musique avant toute chose
" Et ma cela préfère l'Impair
" Plus vogue et plus soluble dans l'Air
" Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

فهو بحسب ما يبثه النص يدعو الشعراء الى العناية بالتشبيه الموسيقي . لان الموسيقى تفتح امام القارئ آفاق بعيدة وتساعد على توليد الجو الشعري في نفسه فالموسيقى تشحذ الالفاظ وتصقلها فتنقاد سهلة تؤدي ما لا تؤديه الفاظ لا تتألف في انسجام موقع بمعناها المحدود . ويعتبر "فرلين" ان الاوتاد الوترية في البيت الشعري تزيد في قيمة البيت الموسيقية لان البيت ذا الاوتاد الشفعية ينتهي فيه المعنى و ينتفذ و يستقر وهو من باب التعبير العقلي اما الوترى الاوتاد فتستخف الايقاع نام النفس هوائي الاعطافه وفيه لون من الابهام والضبابه وفيه انطلاق من المعنى المحدود الثقيل الى المعنى اللامحدود المستخف.
ومن قوله في هذا الباب :

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une longueur
Monotone.
.... Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
De çà, delà
Pareil à la

Feuille morte . 1)

فهي كما ترى هوائية النغم لما في الصوت "Longs" الذي تحدثه المقاطع في "Violons" و "Longs" و "Mon" ولما في الصوت "eur" في Coeur و Longueur الامتداد ولما في نهاية لفظتي "Automne" و "monotone" من الالم الذي يتراوح مع فكرة الخريف وفي الخريف اشراف على الموت والفناء شيئا بعد شيء . وفي الابيات اختلاط من الابيات الشفعية الاوتاد وهي الابيات ١ و ٢ و ٤ و ٥ اما البيتان الثالث والسادس فوتريان وكانما اعتمد ذلك في نهاية ما يتخذه النفس للقراءة ليتم الايقاع الوترى رنة

---

1) Chanson d'automne p.26 - Choix de poésies-Verlaine

الالم المقصود . فضلا عن موافقة ما بين هذه الاصوات وما يجول في المقاطع من المعاني البصيرة.

والانغام المحدثة من جراء تفاعل الاصوات التي تولدها اصوات الحروف وفرة في شعر فرلين وكثيرا ما القاد الموسيقيون منه فخلعوه على اوتارهم كما هي الحال في قصيدته " Il pleure dans mon coeur

" Il pleure dans mon coeur
" Comme il pleut sur la ville
" Quelle est cette langueur
" Qui pénètre dans mon coeur

" Il pleure sans raison
" Dans ce coeur qui s'écoeure
" Quoi ! nulle trahison
" Ce deuil est sans raison.

وكان "فرلين" يحلم ان يجعل من الشعر موسيقى تصل الاستعارات بلقايا ايقاعية فتحدث الالفاظ النادرة بتفاعلها الصوتي المتبادل مايرجعنا الى ينبوع الحس الصافي (العاري " ، ويعزون هذا الاتجاه الى الشاعرة " M.D. Valmore (1) " اما المذهب الشعرى الذى نظمه فرلين فمرتكز على النقاط الاساسية التابعة نوردها متجزأة من مقاطعها :

1.- Rien de plus chère que la chanson grise
Où l'indéci au Précis se joint .

2.- C'est des beaux yeux derrière des voiles

3.- Car nous voulons la Nuance encor
Pas la couleur rien que la nuance

4.- Prend l'Eloquence et tords-lui son cou

5.- De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.(2

(1 P.28 - La littérature Symboliste - A.M.Schmidt

(٢ Choix de poésies - Verlaine ص ١٩١ - ١٩٢ .

الالم المقصود . فضلا من موالفة ما بين هذه الاصوات وما يجول في المقاطع من المعاني البعيدة .

والانغام المحدثة من جراء تفاعل الاصوات التي تولدها اصوات الحروف وفرة في شعر فرلين وكثيرا ما

الهاد الموسيقيين منه فخلعوه على اوتارهم كما هي الحال في قصيدته " Il pleure dans mon coeur "

" Il pleure dans mon coeur
" Comme il pleut sur la ville
" Quelle est cette longueur
" Qui pénètre dans mon coeur

" Il pleure sans raison
" Dans ce coeur qui s'écoaure
" Quoi ! nulle trahison
" Ce deuil est sans raison.

وكان " فرلين " يحلم ان يجعل من الشعر موسيقى تمل الاستعارات بلقايا ايقاعية فتحدث الالفاظ

النادرة بتفاعلها الصوتي المتبادل مايرجعنا الى ينبوع الحس العالي (العاري) ويعزون هذا الاتجاه

الى الشاعرة " M.D. Valmore " (1) اما المذهب الشعرى الذى نظمه فرلين فمرتكز على النقاط

الاساسية التابعة نوردها متجزأة من مقاطعها :

1.- Rien de plus chère que la chanson grise
Où l'indéci au Précis se joint

2.- C'est des beaux yeux derrière des voiles

3.- Car nous voulons la Nuance encor
Pas la couleur rien que la nuance

4.- Prend l'Eloqnence et tords-lui son cou

5.- De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.(2

(1 P.28 - La littérature Symboliste - A.M.Schmidt

(٢ Choix de poésies - Verlaine ص ١٩١ - ١٩٢ .

فالنشـيد المسكر يصل ما بين الوضوح والابهام و يطل كالعيون الساحـرة من خلال نقاب شـفيف. ان ما نبتغـيه في الشعـر ليست الالوان فحسـب وانما الاظـلال، و ينبغي ان يكون الشعر خلوا من الصـفة الخطابيـة . ثم يعوز فرلين بالموسـيقى من جديد : فليكن "البيت" منهزما هاربا كالروح المنطـلقة نحو سموات اخر وحـب ابدى جـديـد .

فيتبين ان "فرلين" يحاول ان يعرى الصورة من مادتها و يخلصها من قيودها الحسية ليخلع عليهـــا لونا من الضـباب المبهم . فهو لا يصف ولا يحدث وانما يتعمد الايحاء، وهو لا يرسم ولا يصور وانما يضـع هالة من الغرابة العجيـبة .و "يتارجح كل ذلك في قوة غنائـية تعبـر عما لا يعبـر عنه، عن الخفايا المنهزمة الهاربة في اعماق النفس. ١) وتحتشـد في صوره اشعاعات عاطـفيه . وتتولـد الصور بواسـطة النغم . لقد خلق فرلين " المدرسة الرمزية" عرضـا ومن حيـث لا يدرى غير انه لم يحقق الجمال الرمزى كما بيناه في اهداف هذا الاتجـاه الادبي بل وطـد بعض اسـسه بقوله ان الشعـر ابهام ، وان الاوتاد الوترية توسع اثـر البيت الشعرى وتبعـده في نفسية القارئ ، وان الالفـاظ عاجزة عن رسم الاشـياء وصبغها ولكنها صوتيه ايقاعية بطبيعتها وتحديدها وهي لا تعبـر الا عن الناحيـة الواضحـة المتعفنة من الفكر والشعور ، فاحرينا ان نستخدم القوة الايحائية التي فيها لانها اقوى من فضـيلتها التعبيرية، المعنوية . و يتم هذا الايحاء بايقاظ شعور هو اشبه بالشعور الـذى توقظـه الموسـيقى، وذلك بواسـطة تآلف لفظـي موقع ليس من شأنه التصوير والدقـة كما في الادب البرناسي بل هو مبهم، وعلى الشعـر الا يرسم الالوان بل ان يظفر باظلالها . وكذا فالشعـر ليس تهمه تصوير الحقيقة والواقـع ونقلهما وانما هو حالة نفسـية تبدا، وتستيقـظ حيث ينتهي تقليد الواقع ونقله . ٢) .

ثم ان "فرلين" لم يعن بالفكر والرموز وكان جل همه التعبيـر عن شعوره واصـداء نفسه الحساسة الشفافة راجعا في ذلك الى ينبوع العواطف الصافية العارية . و يحكى ان "هورى" في استعلامه عن التطور الادبي " ٣) ساله عن موقفه حيال الرمزية فاجاب : " عندما اتألم، عندما افرح وابكي اعلم حق العلم ان ذلك ليس رمزا". ٤) وليس في شعره ما يستهدف نوادر الكلم، ومواثل الفكر او ما يمت الى نظرية "العلاقات" البودليرية ولذا لم يكن فرلين رمزيا

---

١) P.37 - Verlaine - Strentz

٢) P.244 et245 et suite -L'Evolution de la poésie Lyr.Brunetière

٣) Huret - Enquête sur l'Evolution littéraire

٤) P.157 et 162 de dyn. de l'image - Eigeldinger.

فالنشيد المسكر يحل ما بين الوضوح والابهام و يظل كالعيون الساحرة من خلال نقاب شفيف، ان ما نبتغيه في الشعر ليست الالوان فحسب وانما الاظلال، وينبغي ان يكون الشعر خلوا من الصفة الخطابية. ثم يعز فرلين بالموسيقى من جديد، فليكن "البيت" منهزما هاربا كالروح المنطلقة نحو سموات اخر وحسب ابدي جديد.

فيتبين ان "فرلين" يحاول ان يعرى الصورة من مادتها و يخلصها من قيودها الحسية ليخلع عليها لونا من الضباب المبهم. فهو لا يصف ولا يحدث وانما يتعمد الايحاء، وهو لا يرسم ولا يصور وانما يضع هالة من الغرابة العجيبة هو "يتارجح كل ذلك في قوة غنائية تعبر عما لا يعبر عنه من الخفايا المنهزمة الهاربة في اعماق النفس ١) وتحتشد في صوره انطباعات عاطفية. وتتولد الصور بواسطة النغم. لقد خلق فرلين "المدرسة الرمزية" عرضا ومن حيث لا يدرى غير انه لم يحقق الجمال الرمزى كما يبناه في اهداف هذا الاتجاه الادبي بل وطد بعض اسسه بقوله ان الشعر لا للابهام، وان الاوتاد الوترية توسع اثر البيت الشعرى وتمدده في نفسية القارئ، وان الالفاظ عاجزة عن رسم الاشياء وعجنها ولكنها عوتبه ايمائية بطبيعتها وتحديدها، وهي لا تعبر الا عن الناحية الواضحة المستخفية من الفكر والشعور، فاحرى بنا ان نستخدم القوة الايحائية التي فيها لانها اقوى فضيلتها التعبيرية، المعنوية. و يتم هذا الايحاء بايقاظ شعور هو اشبه بالشعور الذى توقظه الموسيقى، وذلك بواسطة تآلف لفظي موقع ليس من شأنه التصوير والدقة كما في الادب البرناسي بل هو عبهم، وعلى الشعر الا يرسم الالوان بل ان يظفر باظلالها. وكذا فالشعر ليس تهمه تصوير الحقيقة والواقع ونقلهما وانما هو حالة نفسية تبدأ وتستيقظ حيث ينتهي تقليد الواقع ونقله. ٢) .

ثم ان "فرلين" لم يعن بالفكر والرموز وكان جل همه التعبير عن شعوره واصداء نفسه الحساسة الشفافة راجعا في ذلك الى ينبوع العواطف الصافية العارية. و يحكى ان "هورى" في استعلامه عن التطور الادبي " ٣) ساله عن موقفه حيال الرمزية فاجاب: " عندما اتألم، عندما افرح وابكي اعلم حق العلم ان ذلك ليس رمزا". ٤) وليس في شعره ما يستهدف نوادر الكلم، وعوائل الفكر او ما يمت الى نظرية "العلاقات" البودليرية ولذا لم يكن فرلين رمزيا

---

١) [illegible]
٢) P.37 - Verlaine - Strentz
٣) P.244 et245 et suite -L'Evolution de la poésie Lyr. Bounetiere
Huret - Enquete sur l'Evolution littéraire
٤) P.157 et 162 du dyn. de l'image - Eigelsinger.

بل ظل على هامش هذا الاتجاه الادبي، ويعتبر "فونتين" بصواب ان رمزيته اختلفت عن معاصريه فلقد مهد لهذه الحركة الادبية اذ عمد الى الطريقة الأساسية الا وهي وضع هالة "من الغرابة حول الحقيقة" ١) وشعر فرلين يعتبر تمهيدا ليس غير بخاصتي الابهام والايحاء اللتين تصبغانه. يشير "بول كلودل" الى تنبه الشاعر "للعجيب المحدق به، والحلم، والتفاهم مخير المرئيات" و يذكر "Eigeldinger" ان طريقته الصورية- والصورة ثانوية في شعره"- هي من باب ال" Allegory " المتحركة، خلافا لما اتى عليه شعر القرون الوسطى. ثم ان هذه ال" Allegory " ترشح وتخف وتدق حتى تتخذ معنى الرمز كقوله :

"لقد رمت النعاسة قلبي العاجز بسهمها" و " انت الوردة العظمى، وردة ارباح الحب الطاهرة"

وورد ت لفظتا "وردة و "حب" بحروف رئيسية اشارة الى تشخيصهما لان شعراء القرون الوسطى في فرنسا شخصوا هذه الحقائق المعنوية، على انهم لم يميزوا بينها وبين ما تمثله بعكس ما يريده فرلين و يتوخاه وان ما اقتبسه الجيل الناشيء عن فرلين لم يكن يهمن من مجموعة Sagesse او Romances sans paroles بل هي هذه الكآبة التي غدت نسيج وحدها في الادب الفرنسي، وهذه المخيلة القلقة المريضة، وذاك الانقياد لقوى خفية تهدم فيه معنى السعادة. كان فرلين يحلم، و يميل الى زوايا الارض، زوايا لا تعرف الوضوح والضياء بل يغمرها ضباب وحلم فيمتزج الحلم بالواقع وتتحول نسبة الاشياء فيما بينها. وكان في هذا الضباب ما ألفته نفوس النشء وقد مسحت ببلسمه جراحها المؤلمة. ولما تعسر عليهم ان يحذوا حذوه فيما يتعلق بالجوهر الشعري عكفوا على الطريقة التي اتبعها في النظم، وفرلين حرر البديع من قيود الكلاسيكية فانتموا اليه وفاؤوا. غير انه لم ينقطع تماما الانقطاع عن الطرق المالوفة، بل عدل بعض التعديل، ومن المقرر ان الجرأة التي تحدى بها التقليد البديعي لم تظهر الا في مذهبه الشعري المذكور اعلاه، اما سائر شعره فاستمرت تتة للعهد الشعري القديم -عدا بعض التجديد في عدد الاوتاد وخصائص النغم داخل البيت الشعري وفي القافية.) ولذا انتسبوا الى "رمبو" في كتابه "الاشعاعات" الذي شاع عام ١٨٨٤.

"رمبو" Rimbaud (١٨٥٤-١٨٩١)

رصده شيطان شعره بين الخامسة عشرة والعشرين، ثم فر منه، فسكت رمبو الى الابد، ولقد روى

---

١) P.105 -Verlaine, Homme de lettres - A. Fontaine.

بل ظل على هامش هذا الاتجاه الادبي، و يعتبر "فونتين" بصواب ان رمزيته اختلفت عن معاصريه فلقد مهد لهذه الحركة الادبية اذ عمد الى الطريقة الأساسية الا وهي وضع هالة "من الغرابة حول الحقيقة" ١) وشعر فرلين يعتبر تمهيدا ليس غير بخاصتي الابهام والايحاء اللتين تصبغانه بنبر "بول كلودل" الى تنبه الشاعر "للعجيب المحدق به والحلم والتفاهم مغير المرئيات" و يذكر " Eigeldinger " ان طريقته الصورية ـ والصورة ثانوية في شعره "ـ هي من باب الـ" Allegory " المتحركة ، خلافا لما اتى عليه شعر القرون الوسطى ، ثم ان هذه الـ" Allegory " ترشح وتخف وتدق حتى تتخذ معنى الرمز كقوله :

"لقد مسّت التمامة قلبي العاجز بمهمل" و " انت الوردة العظمى ، وردة ارياح الحب الطاهرة "

وردت لفظتا "وردة و "حب" بحروف رئيسية اشارة الى تشخيصهما لان شعراء القرون الوسطى في فرنسا شخصوا هذه الحقائق المعنوية على انهم لم يميزوا بينها و بين ما تمثله بعكس ما يريده فرلين و يتوخاه وان ما اقتبسه الجيل الناشئ "من فرلين لم يكن بعض من مجموعة Sagesse او Romances sans paroles بل هي هذه الكآبة التي غدت نسيج وحدها في الادب الفرنسي ، وهذه المخيلة القلقة المريضة ، وذاك الانقياد لقوى خفية تقدم فيه معنى السعادة . كان فرلين يحلم ، و يميل الى زوايا الارض زوايا لا تعرف الوضوح والتفصيل" بل يغمرها ضباب وحلم فيمتزج الحلم بالواقع وتتحول نسبة الاشياء فيما بينها . وكان في هذا الضباب ما الفته نفوس الناشئة وكم مسحت بيلسمه جراحها المؤلمة . ولما تعسر عليهم ان يحذوا حذوه فيما يتعلق بالجوهر الشعري ، عكفوا على الطريقة التي اتبعها في النظم ، وفرلين حرر البدبع من قيوده الكلاسيكية فانتموا اليه وفاؤوا . غير انه لم يقطع كل الانقطاع عن الطرق المالوفة بل عدل بعض التعديل ، ومن المقرر ان البراءة التي تحدى بها التقليد البدهي لم تظهر الا في مذهبه الشعري المذكور اعلاه اما سائر شعره فاستمر تتمة للمخطط القديم ـ عدا بعض التجديد في عدد الاوتاد وحصائص النغم داخل البيت الشعري وفي القافية .) ولذا انتسبوا الى "ربو" في كتابه "الاشعاعات" الذي شاع عام ١٨٨٤ .

"ربو" Rimbaud (١٨٥٤-١٨٩١)

وعنده نسيطان شعره بين الخامسة عشرة والعشرين ، ثم فسر منه فمكث ربو الى الابد ، ولقد روى

١) P.105 -Verlaine, Homme de lettres - A. Fontaine.

الاديب اندره جيد ١) انه عثر على بعض رسائل خلفها الشاعر قبل موته في الحبشة، على ان هذه الرسائل لم تنشر ولم يلخصها بريق

وارى "رمبو" الى الشعر يستخدمه وسيلة للخروج من مضار الانسان، له به يتحدّى حدوده الطبيعية فيبلغ الفكرة التي في نفسه عن الانسان: "وجعل له من الريح نعلين ووحد جوهره بجوهر الحقائق المطلقة" ٢) فثار على ما انتجه الفكر البشري وانقسم عليه وعاش منفصلا مستقلا. ويعتبر "رمبو" ان العقل اخفق وقتل دوننا باب اللانهاية الارحب. ولهذا لجأ الى "التصوف" على ان يلقى فيه ما يروى نفسه العطشى ويرى "رولان ده رنفيل" ٢) انه ذو روح صوفيه. واثبت ايقاظ القوى الخامدة في النفس والتي تحلنا بالواقع الثبت المجهول. فعلى المرء ان يبذل "جميع الوان الحب والالم والجنون" ليبلغ المجهول ٣) على ان هذه النزعة التصوفية ان هي الا حافز للعودة الى النفس الانسانية البدائية التي تبتغي الفرار من حدودها بنشوة تصوفية توحدها بالكون. انه يخاف الواقع فيتنكر (منكر) ذاته وعقائده واحلامه. فعلى النفس اذن ان تهذب وتروض لتبلغ "المجهول" وذلك بمزج الحواس وترفيهها بمثل ما مر بنا في حديثنا عن بودلير، ويكون ترويض النفس ايضا (عن طريق الرياضة الصوفيه) واصلا ما بين الشعر والنبوءة واداة تدارك بها اعماق الباطن اللاواعي. فبدل ان يقلد الشاعر الطبيعة عليه ان يضمها اليه ويذوب فيها نفسه ويتحدبها لتتحد به. وكذا ينعتق من عامل "العقل" ويتحرر من قيود "المدى" والزمن" ويهيم في رؤى مضطربة غير منتظمة ويقول: "لقد عثرت على المفتاح وهو لي وحدي" ويعني به مفتاح الانطلاق والبصيرة الحقّة والاتحاد المطلق بذات الطبيعة والكشف عن بواطن النفس.

وترجع ثورته هذه الى ١٨٧١-١٨٧٣، ولا مندوحة من تبيان مظاهرها. وتتجلى في اماكن ثلاثة: في قصيدتيه "الفينة السكرى" و "الحروف الصوتية" وفي "كيمياء الكلمة" (عن فصل في جهنم).

---

١) Souvenirs litt. - Gide

٢) P. 37 - De Baud. au surréalisme - Raymond

٣) - Rimbaud le Voyant

٤) Rimbaud رسالة ١٥ مايو ١٨٧١. اوردها Martino قسما منها في كتابه Parnasse et symbolisme. p: 130 ص

الاديب اندره جيد ١) انه عثر على بعض رسائل خلفها الشاعر قبل موته في الحبشة على ان هذه الرسائل لم تنشر ولم يلخلاصتها بريق

وارى "ريمبو" الى الشعر يستخدمه وسيلة للخروج من مضار الانسان بله به يتحدّى حدوده الطبيعية فيبلغ الفكر التي في نفسه من الانسان " ويجعل له من الريح نعلين ويحد جوهره بجوهر الحقائق المخلوقة" ١) فثار على ما انتجه الفكر البشري وانقسم عليه وعاش منفصلا مستقلا . و يعتبر "ريمبو" ان العقل اخفق وشل دوننا باب اللانهاية الارحب . ولهذا لجأ الى "التصوف" على ان يلقى فيه ما يروي نفسه العطشة ويرى" رولان ده رنفيل" ٢) انه ذو رؤى تصوفية . واثبت انبساط القوى الخامدة في النفس والتي تصلنا بالواقع الثبت المجهول . فعلى المرء ان يبذل "جميع الوان الحب والالم والجنون" ليبلغ المجهول ٣) على ان هذه النزعة التصوفية ان هي الا حافز للعودة الى النفس الانسانية البدائية التي تبتغي الفرار من حدودها بنشوة تصوفية توحدها بالكون . انه يخاف الواقع فيتنكر ذاته وعقائده واحلامه . فعلى النفس اذن ان تتعذب وتروض لتبلغ "المجهول" وذلك بمزج الحواس وترفيعها بمثل ما مر بنا في حديثنا عن بودلير . ويكون ترويض النفس ايضا (عن طريق الرياضة الصوفية) . واصلا ما بين الشعر والنبوة واداة تدلرك بها اعماق الباطن اللاواعي فبدل ان يقلد الشاعر الطبيعة عليه ان يضمها اليه و يذوب فيها نفسه و يحدبها لتتحد به . وكذا يتحقق من عاط "العقل" و يتحرر من قيود "المدى" والزمن" و يهيم في رؤى مضطربة غير متسقة و يقول : "لقد عثرت على المفتاح وهو لي وحدي" ويحظى به مفتاح الانطلاق والبصيرة الحق والاتحاد المطلق بذات الطبيعة والكشف عن بواطن النفس .

وترجع ثورته هذه الى ١٨٧١-١٨٧٣ ولا مندوحة عن تبيان مظاهرها وتتجلى في اماكن ثلاثة : في قصيدتيه "السفينة السكرى" و "الحروف الصوتية" وفي "كيمياء الكلمة" (من فصل في جهنم) .

---

١) Souvenirs litt. - Gide

٢) P. 37 - De Baud. au surréalisme - Raymond

٣) Rimbaud le Voyant

٣) Rimbaud رسالة ١٥ مايو ١٨٧١ . أورد Martino قسما منها في كتابه Parnasse et symbolisme. P:130

(١)"السفينة السكرى" ١)

وبفتح فيها بابا صوريا جديدا. ويرى بعضهم انها مستقاة من قصيدة في الانكليزية ٢) على اننا نرى فيها ايضا اثرا لقراءات الشاعر واسفاره التي علقها او حلم بها ولكن مخيلته بدلت كل ذلك. فنقطة المسير ترتبط بالواقع: نهر من انهار اميركا، وقارب في مجرى النهر يسرى . ثم يتفقض الشاعر البغتة واذا السفينة في خضم، ينطفئ فيه المدى والزمن، وتطالع الرائي من البحر مشاهد رهيبة فقد تغلغل حتى غدا قسما من هذه الخوارب الازلية . وفي هذه الحياة الجديدة يشاهد ارخبيلا ينكفئ على ذاته، وضياء الشمس العجيب على البحر، والشواطئ الخرافية التي لم ترها عين انسان ووحوشا بحرية تكونت في مخيلة العصور والاجيال . هو دفق من صور نصف حقيقية . نصف موهومة تبتدعها بصيرة هذا "المبصر".

وفي القصيدة كما يتبين - شيء من عدم الاتزان العقلي وبعد عن الترابط الصوري، فكانما الحواس فقدت امكانياتها، او انها اقلعت بامكانيات عجيبة وابتلعتها البصيرة الجبارة فانبلج امامها عالم ليس من عالمنا الا ببداياته واذ باله واما اجسامه ~~و...~~ موارده فبدع خرافية من خلق المخيلة البكر. وهذا التيار الصوري المتدافع من غير ما انتظام وتتابع كان باعثا بعد الرمزية لنزعة ادبية نشأت في الربع الثاني من القرن العشرين في فرنسا ، واعني "الفوق واقعية" والتي كان همها اداء الصور بحسب مجيئها في المخيلة بما سماه علماء النفس(" Associations d'idées ".

٢) قصيدة الحروف الصوتية.

وفيها نظرية "السمع الملون" وهو باب من ابواب نظرية "العلاقات"، كما اوردها بودلير في قصيدة انف ذكرها يقول :

A Noir, E Blanc, I rouge , U vert, O bleu, voyelles
Je dirais quelque jour vos connaissances latentes.
A noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles.

---

١) Oeuvres - Rimbaud ص: ٨٤

٢) Parnasse et Symbolisme - Martino ص: ١٣٠

(١) "السفينة السكرى" ١)

ويلمح فيها بابا عوليا جديدا ويرى بعضهم انها مستقاة من قصيدة في الانكليزية ٢) على اننا نرى فيها ايضا اثرا لقراءات الشاعر واسفاره التي علقها او حلم بها ولكن مخيلته بدلت كل ذلك. فنقطة المسير ترتبط بالواقع تمر من انهار امیركا، وتارب في مجرى النهر بسرعة. ثم ينتفض الشاعر المنتشي واذا المخيلة في خضم، يطفئ فيه المدى والزمن، وتطالع الرائي من البحر مشاهد رهيبة فقد تخلخل حتى غدا قسما من هذه الخوارب الازلية. وفي هذه الحياة الجديدة يشاهد ارخبيلا ينكفئ على ذاته، وضياء القمر العجيب على البحر، والشواطئ الخرافية التي لم ترها عين انسان ووحوشا بحرية تكونت في مخيلة العصور والاجيال. هو دفق من صور تصف حقيقة. تصف موجودة تبتدعها بصيرة هذا "البصير".

وفي القصيدة كما يتبين – شيء من عدم الاتزان العقلي وبعد من الترابط الصوري، فكأنما الحواس فقدت امكاناتها، او انها انلحست بامكانيات عجيبة وابتلعتها البصيرة الجبارة فانبلج امامها عالم ليس من عالمنا الا بمداليله واذ باسمه واما اجسامه ومراده فبدع خرافية من خلق المخيلة البكر. وهذا التيار الصوري المتدافع من غير ما انتظام وتتابع كان يلهمنا بعد الرمزية لنزعة ادبية نشأت في الربع الثاني من القرن العشرين في فرنسا، واعني "الفوق واقعية" والتي كان همها اداء الصور بحسب مجيئها في المخيلة بما سماه علماء النفس: "Associations d'idées".

٢) قصيدة الحروف الصوتية.

وفيها نظرية "السمع الملون" وهو باب من ابواب نظرية "العلاقات"، كما اوردها بودلير في قصيدة انف ذكرها يقول:

A Noir, E Blanc, I rouge , U vert, O bleu, voyelles
Je dirais quelque jour vos connaissances latentes.
A noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles.

(١ Oeuvres - Rimbaud ص: ٨٤

(٢ Parnasse et Symbolisme - Martino ص: ١٣٠

Golfe d'ombre ; E candeur des vapeurs et des tentes
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles
I, poupres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses penitentes ;

U, cycle, vibrements divins des mers virides,
Paix des patis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux.

O, suprême clairon plein de stridents étranges,

Silences traversés des Mondes et des Anges

O l'Oméga, rayon violet de ses yeux !

أن الالوان التي خلعها "رمبو" على هذه الحروف شخصية وناتجة عن صدفة ليس الا . فاعتباره

ان الـ A توحي اللون الاسود من بريق اجنحة الذباب تتملل اسرابا حول الاقذار النتنة ، ومن خليج

عميق الظل، وان الـ E توحي طهارة الدخان والمضارب، والثلوج الشامخة ، والملوك البيض، وان الـ I

توحي الدم الاحمر، وضحكة الشفاه الجميلة في غضبتها وسكراتها، وان الـ U هزة بحار وهدوء

مراعي انتشرت فيها القطعان، واخاديد الجبين، وان الـ O دقة الصور الصارخ والسكون الشامل

تجتازه دنى وملائكه . ولون عيني حبيبته البنفسجي) فالحروف حملت هذه الالوان عرضا واتفاقا . وجاء بعده

من رأى غير تلك (٢) فالبسها الوانا تختلف عن التي وشاها بها "رمبو" .

وما تلفت النظر اليه انما هو امتزاج الحواس وتقارب مفعولها في النفس بحيث ان اشكال الحروف

واصواتها تثير الوانا والالوان بدورها تولد اجواء داخلية ، فتكون هذه الاجواء نتيجة الانفعالات الحرفية .

وللحروف الصوتية هذه اسبقيات على سواها لما فيها من لين ومدى وغناء .

وكانما اثبت ، في هذه القصيدة نظرية "السمع الملون" هي وجه آخر لنظرية "العلاقات"

الآنفة الذكر .

---

١) Oeuvres - Rimbaud ص ٩٣

٢) Le Coq , (Traité du verbe) René Ghil -

Golfe d'ombre ; E candeur des vapeurs et des tentes
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d(ombelles
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses penitentes ;

U, cycle, vibrements divins des mers virides,
Paix des patis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux

O, suprême clairon plein de stridents étranges,

Silences traversés des Mondes et des Anges

O l'Oméga, rayon violet de ses yeux !

ان الالوان التي خلعها "رمبو" على هذه الحروف شخصية وناتجة عن صدفة ليس الا . فاعتباره ان الـ A توحي اللون الاسود من بريق اجنحة الذباب تتملل اسرابا حول الاقذار المتنة ، ومن خليج عميق الظل، وان الـ E توحي طهارة الدخان والمضارب، والثلوج الشامخة ، والملوك البيض، وان الـ I توحي الدم الاحمر، وضحكة الشفاه الجميلة في غضبتها وسكراتها، وان الـ U هزة بحار وهدؤ مراعي انتشرت فيها القطعان، واخاديد الجبين، وان الـ O دفقة الصور الصارخ والسكون الشامل تجتازه دنى وملائكة . ولون عيني حبيبته البنفسجي) فالحروف حملت هذه الالوان عرضا واتفاقا . وجاء بعده من رأى غير ذلك ،(٢) فالبسها الوانا تختلف عن التي وشاها بها "رمبو" .

وما نلتفت النظر اليه انما هو امتزاج الحواس وتبادل مفعولها في النفس بحيث ان اشكال الحروف واصواتها تثير الوانا والالوان بدورها تولد اجواء داخلية ، فتكون هذه الاجواء نتيجة الانفعالات الحرفية وللحروف الصوتية هذه اسبقيات على سواها لما فيها من لين ومدى وغناء .

وكانما انبثت في هذه القصيدة نظرية "السمع الملون" هي وجه آخر لنظرية "العلاقات" الآنفة الذكر .

(١ Oeuvres - Rimbaud ص ١٢

(٢ Le Cocq , (Traité du verbe) René Ghil -

(٣) واما "كيمياء الفعـــل" فهي تتمه لماجاء في قصـيدة الحروف الصوتيـة و يستهلها بقوله : "إليك نباء من انباء جنوني" . ويضيف : " انني ابتدعـت للحروف الصوتيـة لونا ، وعقــدت بكل حرف من الحــروف الصحيحـة شكلا وحركـة ، وفخور انا لابتداعي فصـلا شعريا سيتضمن يوما جميع المعانــي ـ فتمتنع الترجمة على المترجميـن . . وذلك ثمرة درس طويل ، فانطقـت السكوته وما والليالي ، وما لا يعبر عنه" ١) دونك مثلا عــن كيمياء الفعــل.والقول له : "في الهواء طعم رماد . . . وزهور صدئه ، وهمهمة القوارب في الحقول . . ولم لا اعثــر على الجواهــر والعطــور ."

واستثمر من جاء بعده هذا التلميح . فانتزع من الحروف خصائصها الصوتية والصورية وحصر في درس مؤداها منفصـله مستقـلة او متصـلة بسواها . فحمّل الالفـاظ قيما جـديدة غير قيمها المعنوية المعتاده ، فكان لزاما على المتذوقين ان يقفوا على الدقائق التعبيرية المنوطـة باشكال الحروف ومواضعها وتآلفها وتناسقها والاصوات المثارة في التفاعـل الصوتـي عبـر القراءة الجهاريـة . واذن فاللفظـة ليسـت مضمونا معنويا فقـط وانما هي شحنـة من الصـور المتولـدة بالطـريقـة الكتابيـةو بالتفاعـل الصوتـي الـذى تحدثـه الحروف.

وظـل " رمبو" مغمورا حتى عام ١٨٨٥ حين تلألأ مجد "ملارمه "و" فرلين " . ولقد نحا في بواكره الشعرية نحو "هيجو " في الفقراء او الشعر البرناسـي وما عتم حتى خلع عنه كل ما حمله من تقاليد دينية وسياسية ووطنيـة وهام ينشـد شعرا مفعما بالحـس البوهيمـي . وأنِف من الشعر التقليدى فاستهدف نحو نهجا جديدا واستنبـط طريقة تعبيرية تعينه على اداء الحـس والدافع والممكن . ووضـع" فصلا في جهنم " وفيه تاريخ لهذا الإعصـار الفكـرى ، ووضـع" الاشارات "ولربما كنى بها ضـياء النيران وشررها . ففي الكـتاب نجد صخب وغموض وقلق ، وعواطـف ثائـرة تنم عن فوضـى داخليـة .وكانما الحقيقة الداخليـة في ضجتها لا تعـرف النظـام ، فلا يسمح التعبيـر ان يقولبها بطريقـة منظمة بل بموجات متباينـة المعاني والقوة تزدحم وتنطلق نحو التعـبير ، فتختلـط الالفـاظ لديه فيكـتفي يذري حواسـه في البيـت الشعر كيفما جاءت. وشعوره المبثوث بهذا الشكل المبعثـر يختلف عن لوحات "فرلين " (في البلدان البلجيكيـةوالانكليزيـة) المبنية على اساس منطـقي ينظمها العقل

---

١) P.284 - une saison en enfer - Rimbaud.

(٣) واما "كيمياء الفصل" فهي قمة لعابها في قصيدة الحروف الصوتية و يستهلها بقوله : "اليك نبأ من انباء جنوني" . و يضيف : " انني ابتدعت للحروف الصوتية لونا ، وحددت بكل حرف من الحروف الصحيحة شكلا وحركة ، وفخور انا لابتداعي فعلا شعريا سيتضمن يوما جميع المعاني - تمتنع الترجمة على المترجمين .. وذلك ثمرة درس طويل ، فانطقت السكوت بها والليالي ، وما لا يعبر عنه" 1) ودونك مثلا من كيمياء الفصل والقول له : "في الهواء طعم رماد ... وزهور صدئة ، وهمهمة القوارب في الحقول .. ولم " لا اعثر على الجواهر والعطور."

واستثمر من جاء بعده هذا التلميح ، فانتزع من الحروف خصائصها الصوتية والصورية وبحث في دروس مؤداها منفصلة مستقلة او متصلة بسواها ، فحمّل الالفاظ قيما جديدة غير قيمها المعنوية المعتادة ، فكان لزاما على المتذوقين ان يقفوا على الدقائق التعبيرية المنوطة باشكال الحروف ومواضعها وتآلفها وتتابعها والاصوات المثارة في التفاعل الصوتي عبر القراءة الجهارية . واذن فاللفظة ليست مفهوما معنويا فحسب وانما هي شحنة من الصور المتولدة بالطريقة الكتابية وبالتفاعل الصوتي الذي تحدثه الحروف.

وظل "رمبو" مغمورا حتى عام ١٨٨٥ حين تلالأ مجد "ملارمه" و"فرلين" . ولقد نحا في بواكره الشعرية نحو "هيجو" في الفقراء او الشعر البرناسي وما عتم حتى خلع عنه كل ما حمله من تقاليد دينية وسياسية ووطنية وهام ينشد شعرا مفعماً بالحس البوهيمي . وأنف من الشعر التقليدي فاستهدف نموذجاً جديدا ، واستنبط طريقة تعبيرية تعينه على اداء الحس والدافع والممكن . ووضع" فصلا في جهنم " وفيه تاريخ لهذا الإعصار الفكري ، ووضع" الاشارات "ولربما كتب بعضا منها في ضياء النيران وغيرها . ففي الكتاب هذ صخب وفوضى وقلق ، وعواطف ثائرة تنم عن نفس داخلية . وكانما الحقيقة الداخلية في غيبتها لا تعرف النظام ، فلا يسمح التعبير ان يقولبها بطريقة منظمة بل بموجات متباينة المعاني والقوة تزدحم وتنطلق نحو التعبير ، فتختلط الالفاظ لديه فيكتفي بذرو حواسه في البيت الشعري كيفما جاءت . وتصوره المبثوث بهذا الشكل المبعثر يختلف عن لوحات "فرلين" (في البلدان البلجيكية والانكليزية) المبنية على اساس منطقي يقنع العقل

---

1) P.284 - une saison en enfer - Rimbaud.

ونتج عن هذا التَّضَب الصوري الشعوري غموض يفوق غموض ملارمه " احيانا ، لان " ملارمه " بربط بين اجزاء القصيدة الواحدة بخبط منطقي خفي ، اما شعر " رمبو " فمرتكز بالاساس على اضطراب في البصيرة وترجرج في المرئيات الداخلية . فلا محيص عن رمي معظم التعليقات التي حاولت شرح " الانارات " بالبطل والطعن عليها لأنها غالبًا ما تأتي من باب التكهن .

ومن باب التحرر كانت ثورته على المجتمع وعلى عبودية الحس والجسد وعلى الاوزان التقليدية .

وجاء في هذا الصدد الاخير :

Rimbaud multiplie ..... les révoltes rythmiques, des rimes incertaines, des assonnances ; il ignore la règle d'alternance des rimes masculines et féminines, il use des vers impairs il varie et combine les rythmes en de nombreuses façons " (1)

وشغلته فكرة التحقيق الفني الامثل ، وخامره احتياج الى السكينة ، فخلد الى السكوت حينا ثم مل الهداءة فهزه حب الرحيل وانقسم على حياته انقساما تاما . وكذا تبلجت الرؤى امام عينيه ، وجدّ في اثر لغة تعبر عن حواسنا جميعا ، ورأى الكائنات الحية المرتكزة على شيء من الواقع تجنح بها المخيلة في تضخم غريب يبعدها عن الحقيقة الملموسة . فتستحيل اللغة كنزا صوريا مضطربا دائم الحركة . فيخيل لغاته سيغوص على اسرار الحياة وتبين له كائنات كاملة ، تطالعه فجاءة في مواكب الامجاد الخالية المخمورة بالتراضي والبطالة . والذاكرة والحس يغدوان غذاء للخلق والابداع . . فتستبدل صورة العالم وتنهار مظاهره الحاضرة . " ٢)

فهو في صباه المسرف يغر الى عوالم غريبة و يذهب الى انكار الله (Le mal)

ويهشم الكهنوت (Chatiment de Tartuffe) ويصور تعاسة المرأة والجسد

(Venus - Anadyomène) ولا يُفرغ روحه في سوى الوحي الشعري . اذ ذاك يلجاء الى الطبيعة فيدرك ان الله " كلمة " عجيبة ابدعت الوجود في شتى مظاهره . فعزم على اعادة الطبيعة الى جوهرها الى الله ، الى " الكلمة " . فتوكاء على ما يبلغه ما شاء ، فوضع " كيمياء الفعل " كانما الالفاظ في هذه الوسيلة تصبح

(١ Parnasse et symbolisme p.133 - Martino

(٢ " " p.134 "

ونتج من هذا التَّعَب العصري الشعوري غموض يفوق غموض "ملارمه" احيانا لان "ملارمه" يربط بين اجزاء القصيدة الواحدة بخيط منطقي خفي ، اما شعر "رمبو" فيرتكز بالاساس على اضطراب في البصيرة وترجرج في المرئيات الداخلية . فلا محيص من رمي معظم التعليقات التي حاولت شرح "الانارات" بالبطل والطعن عليها لانّها غالبا ما تأتي من باب التكهن .

ومن باب التحرر كانت ثورته على المجتمع وعلى عبودية الحس والجسد وعلى الاوزان التقليدية .

وجاء في هذا العدد الاخير :

Rimbaud multiplie ..... les révoltes rythmiques, des rimes incertaines, des assonnances ; il ignore la règle d'alternance des rimes masculines et féminines, il use des vers impairs, il varie et combine les rythmes en de nombreuses façons " (1)

وشغلته فكرة التحقيق الفني الامثل ، وخامره احتياج الى السكينة فخلد الى السكوت حينا ثم مل الهدوء فهزه حب الرحيل وانقسم على حياته انقساما تاما ، وكذا تبلجت الرؤى امام عينيه ، وجدَّ في اثر لغة تعبر عن حواسنا جميعها ، ورأى الكائنات الحية المرتكزة على شيء من الواقع تدفع بها المخيلة في تضخم غريب يبعدها عن الحقيقة الملموسة . فتستحيل اللغة كنزا عجيبا مضطربا دائم الحركة . فيخيل لنا انه سيغوص على اسرار الحياة وتبين له كائنات كاملة تطالعه فجاءة في مراكب الامجاد الخالية المنذورة بالتراخي والبطالة . والذاكرة والحس يغدوان غذاء للخلق والابداع . . فتستبدل صورة العالم وتنهار مظاهره الحاضرة ." (2)

فهو في صباه المسرف يغير الى عوالم غريبة و يذهب الى انكار الله (Le mal)

ويشتم الكنيسة (Chatîment de Tartuffe) ويصور تعاسة المرأة والجسد (Venus - Anadyomène) ولا يُفرغ روحه في صوى الوحي الشعري . اذ ذاك يلجأ الى الطبيعة فيدرك ان الله "كلمة" عجيبة ابدعت الوجود في شتى مظاهره . فعزم على اعادة الطبيعة الى جوهرها الى الله ، الى "الكلمة" فتوكأ على ما يلفظه ما شاء ، ووضع "كيمياء الفعل" كانما الالفاظ في هذه الوسيلة تصبح

---

1) Parnasse et symbolisme p.133 - Martino

2) " " p.134 "

" موجزا صوتيا لعالم الحس" ١) وكانما عدم الانتظام في شعره وفي نثره يجارى الاضطراب الغير منتظم قبل ان براء الله السموات والارض، اذا اتفق ووجدنا رابطا منطقيا يؤلف بين الالفاظ فذلك عارض لانها اكثر ما ترد مجرد رؤى لا واصل بينها ولا علاقة عقلية. ثم يتحد الشاعر بالكون حتى يصبح جزءا منه، او يصبح هو الكون ، وكذلك تتحد الكائنات جميعها "بالكلمة" فتمتزج بعض جواهر الذوات ببعض ويتحد "الانا والانت" في "الكلمة" (A une raison) وهكذا يتجه العالم نحو وحدة مطلقة ، فكل شيء ينبغي ان يذوب في الواحد الصمد .

وما الذى يعثر عليه "رمبو" عبر هذا الاتحاد الكلي . هل يلقي الكون . ام المطلق . ام الله . انه لم يلتق سوى ذاته، هذه الذات الشيطانية المحدودة . فبعد ان انتشى بالالوان والاصوات والعطور والالفاظ لم يبصر الا اوهاما، ولجأ الى "الرجل المتفوق" فحال سجن الجسد دون ذلك يشل جميع رياضاته الروحية (L'impossible) .

وتبين للشاعر غب ذلك انه غربي وان هذه الوسيلة الشرقية تفضي الى اوهام واحلام ، فيأوى الى حقيقة مادية عملية يبحث فيها عن الحقيقة بجسده وروحه معا .

وما هي الا سنوات اربع متنقلة بالفكر حتى شعر ان كل شيء انطفأ فيه الى الابد . فقال " لقد اصبحت بعي" . اجل مات الشعر فيه وما اربت على العشرين سنة . "ان رمبو استخدم نظرية العلاقات وظفر منها باللباب فذوب في حس موحد جميع التصورات الحسية بخلاف الفرقة المتحررة (الرومنطيقية والبرناسية التي تركتها مفصولة العرى . ثم ان الالوان التي تبهر منا العيون ترن في آذاننا وترسم الاغاني خطوطا في الهواء . وتتحول الاصوات الى اشكال محسوسة . فيترجم كل حس من حواسنا عن غير ما وضع له والغناء ٢) فليس بعض الحواس بمنقطع منفصل عن بعض بل هي متلازمة متماسكة متكاملة تولد انسجاما يرقى بنا الى ماوراء الطبيعة وهنا يكمن سر "الكيمياء الفعالية".

وما يفتأ في تحقيق فكرة التوحيد بين مظاهر الكون و"الله" ، فيوحد ما بين الطبيعة والمرأة

---

١) La litt. Symboliste p.18 - Schmidt.

٢) p.228 le dyn. de l'image dans la poésie fr.-Eigeldinger

" موجزا صوتيا لعالم الحس" ١) وكانما عدم الانتظام في شعره وفي نثره يجاري الاضطراب الغير منتظم قبل ان برأ الله السموات والارض اذا اتفق ووجدنا رابطا منطقيا يؤلف بين الالفاظ فذلك عارض لانها اكثر ما ترد مجرد روى لا واصل بينها ولا علاقة عقلية . ثم يتحد الشاعر بالكون حتى يصبح جزءا منه او يصبح هو الكون ، وكذلك تتحد الكائنات جميعها "بالكلمة " فتمتزج بمعنى جواهر الذوات ببعض ويتحد "الانا والانت" في "الكلمة " (A une raison) وهكذا يتجه العالم نحو وحدة مطلقة ، فكل شيء ينبغي ان يذوب في الواحد الصمد .

وما الذي يعثر عليه "رمبو" عبر هذا الاتحاد الكلي . هل يلقى الكون . ام المطلق . ام الله . انه لم يلتق سوى ذاته هذه الذات الشيطانية المحدودة . فبعد ان انتشى بالالوان والاصوات والعطور والالفاظ لم يبصر الا اوهاما ولجأ الى "الرجل المتفوق" فحال سجن الجسد دون ذلك بشل جميع رياضاته الروحية (L'impossible) .

وتبين للشاعر غب ذلك انه غربي وان هذه الوسيلة الشرقية تفضي الى اوهام واحلام ، فيأوى الى حقيقة مادية عملية يبحث فيها عن الحقيقة بجسده وروحه معا .

وما هي الا سنوات اربع متصلة بالفكر حتى شعر ان كل شيء انطفأ فيه الى الابد . فقال " لقد اصبحت بعي" . اجمل ما ت الشعر فيه وما اربست على العشرين سنة . "ان رمبو استخدم نظرية العلاقات " وظفر منها باللباب فذوب في حس موحد جميع التصورات الحسية بخلاف الفرقة المتحررة (الرومانتيكية والبرناسية التي تركتها منفصلة العرى . ثم ان الالوان التي تبهر منا العيون ترن في آذاننا وترسم الاغاني خطوطا في الهواء . وتتحول الاصوات الى اشكال محسوسة . فيترجم كل حس عن حواسنا عن غير ما وضع له والغناء ٢) فليس بعض الحواس بمنقطع منفصل عن بعض بل هي متلازمة متماسكة متكاملة تولد انسجاما يرقى بنا الى ماوراء الطبيعة وهنا يكمن سر "الكيمياء الفعلية".

وما يفتأ في تحقيق فكرة التوحيد بين مظاهر الكون و" الله " ، فيوحد ما بين الطبيعة والمرأة

---

١) La litt. Symboliste p.18 - Schmidt.
٢) p.228 le dyn. de l'image dans la poésie fr.-Eigeldinger

"بعيـدا بعيـدا كالبوهيمي " ، في حضن الطبيعـة سعيـدا كانني الى جانب "امرأة " ١) فهو يعزم على الانضمام الى الكل الاوحـد فيندمج فيه ، عسى ان يخفف هذا الاتحاد من حدة توقه الى الهرب " و يحـقق سكـرتـه امام المدى" ٢) و يعثـر على الفـردوس المفقـود الـذى طالما حـاول بلوغـه باجواء من اصوات وعطر وبخور التي تكـتنـف نظـرية "كيمياء الفعـل". يقول رمبو : " اود تغنيني الفصـول تغنيني الفصول .. ها انا ذا ابنها الطبيعـة فاسكـتي جوعـي واروى ظماى وان شـئت فاطعميني واسقني . " ٣) وبينا نرى ملازمه بسعي الى التجـريـد و بسـبر غور نفسه لا تأتلي الصورة عند رمبو مثقلـة بالمادة متشحـة بالشكل واللون مهما تضاء لا فيها كقولـه : " هو سرب حمام قرمزى يضج حول فكرى" (Vies I) ولكـنه يمزج المادى بالعجيـب حتى لا نستطـيع ا ن نضـع بينهما حدا فاصـلا . فمرة نمر من عالم الفكر الى عالم الاشـياء والواقع بغـض النظـر عن المعنى احيانا واعتمادا على الالفـاظ كالـغاظ. ولـذا اعتبـرنا ان غمـوض شعـره يرجـع الى داع شكلـي في التركيـب لا الى عائـد فكرى عميق(وهذا ما يراه ايجلدنكر في كـتابـه المذكور ص: ٢١١ و ٢١٢) على ا ن الاضـطراب في الشكل والالفـاظ ناشيء ، ولا ريب ، عن اضـطراب المرئيات في مخيـلته ، فجاءت الرؤيا المترجمة غير منتظمة ، فأتت استعاراتـه يسوقها عامل الذكـر والاحـلام تتابـع دونما اى رابـط منطـقي يربطهـا فتصبح مجـرد صـور متتابعـة . ٤) فيقول :

" Je suis maître en fantasmagories (Nuit de l'enfer)
" Je devins un opéra fabuleux ... Puis j'expliquai mes sophismes
" par l'hallucination des mots." (L'Achimie du verbe) .

ويؤمن رمبو ان كل ما في الكون متحرك ، فلا ينقل هذا الواقع الا بشعـر صورى متحرك ، والحركـة كلها كامنة في الفعل واذن فاد "الفوق واقعيـة " من هذه النظـرة ادبا يوردون فيه رؤاهـم كما تزخرها المخيـلة اى كما تتوافـد الصـور الى الوجـدان "اوتومانيكية" متحركة .

---

١) Rimbaud - Etiemble et Glaucère. p204
Oeuvres : Sensation p:22 - Rimbaud
٢) p:209 - Eigeldinger
٣) Patience I Rimbaud
٤) راجع في هذا الصـدد "الطفولة الرابعة " من رمبو "ص ٢٠٠ و ٢٠١
٥)

"بعيدا بعيدا كالبوهيمي" . في حضن الطبيعة سعيدا كانني الى جانب "امرأة" (١) فهو يعزم على الانضمام الى الكل الاوحد فيندمج فيه ، عسى ان يخفف هذا الاتحاد من حدة توقه الى الهرب" و يحقق مكرته امام المدى" (٢) و يعثر على الفردوس المفقود الذي طالما حاول بلوغه باجواء من اصوات وعطور التي تكتشف نظرية "كيمياء الفعل". يقول رمبو : " اود تغنيني الفصول تغنيني الفصول .. ها انا ذا ايتها الطبيعة فاسكني جوعي واروي ظماى وان شئت فاطعميني واسقني . " (٣) وبيتابرى ملازمه يسعى الى التجريد و يسير غور نفسه لا تأتلي الصورة عند رمبو متقلة بالمادة متحسة بالشكل واللون معانضاء لا فيها . كقوله : " هو سرب حمام قرمزي يضج حول فكري" (Vies I) ولكنه يمزج المادي بالعجيب حتى لا نستطيع ان نضع بينهما حدا فاصلا . فهو تمر من عالم الفكر الى عالم الاشياء والواقع بغض النظر عن المعنى احيانا واعتمادا على الالفاظ كالفاظ. ولذا اعتبرنا ان غموض شعره يرجع الى داع شكلي في التركيب لا الى عائد فكرى عميق وهذا ما يراه ايجلدنكر في كتابه المذكور ص: (٢١١ و ٢١٢) على ان الاضطراب في الشكل والالفاظ ناشئ" ، ولا ريب عن اضطراب المرئيات في مخيلته فجاءت الرؤيا المترجرجة غير منتظمة فأتت استعاراته يسوقها عامل الذكر والاحلام تتابع دونما اى رابط منطقي يربطها فتصبح مجرد صور متتابعة . (٤) فيقول : (٥)

" Je suis maître en fantasmagories (Nuit de l'enfer)
" Je devins un opéra fabuleux ... Puis j'expliquai mes sophismes
" par l'hallucination des mots." (L'Achimie du verbe) .

ويؤمن رمبو ان كل ما في الكون متحرك/ وازن فلا ينقل هذا الواقع الا بشعر صورى متحرك ، والحركة كلها كامنة في الفعل وافاد "الفوق واقعية" من هذه النظرة ادبا يوردون فيه رؤاهم كما تزخرها المخيلة اى كما تتوافد الصور الى الوجدان "اوتوماتيكية متحركه .

---

(١) p.204 Rimbaud - Etiemble et Glaucère.
Oeuvres : Sensation p:22 - Rimbaud
(٢)
(٣) p:209 - Eigeldinger
Patience I Rimbaud
(٤) راجع في هذا الصدد "الطفولة الرابعة" من رمبو" ص ٢٠٠ و ٢٠١
(٥)

يقول السيد "بوير" في محاضرة له عن "رمبو" انه قطع كل علاقة منطقيه بين اللغة والفكر (١) وفي المحاضرة نفسها تنبيه الى الاثر الذى خلفه رمبو في الحركة الادبية بعد عام ١٩٢٠ مشيرا بنوع خاص الى الأدب "الفوق واقعي" و يذكر لفاليرى هذه الجملة : وقد جعلنا رمبو منذ اربعين سنة غذاء لنا . و يقر "بول كلودل" انه مدين لرمبو في عودته الى الايمان ٢)

ملارمه

هو مخترع الرمزية ومحققها . على اننا آلينا الا نوسع ادبه شرحا وتحليلا فان معظم ما اوردناه في باب المقاييس العامة كما فهمها الرمزية مستمدة في معظمه من اقوال واحاديث لملارمه . فنكتفي ههنا بالاعراب عن قصائده اربع على انها بمثابة نماذج مختلفة لهذا النوع من الشعر، مستأنفين في مزايا ملارمه العامة مستطردين الى عرض ما يسمى رمزا عند ملارمه .

النماذج الاربعة (١) هيرودية Hérodiade : ماساة فكرية يقول فيها نقادة معروف ما مجتزاة : هي ضرب من الفسيفساء البيزنطية ومن الصياغة الواعيه والتفصيل الدقيق . وهنا تبس رمز النرسيس. واستمد اميرات الاساطير والخرافات، وكانما يستحيل فيها الشعر الى غناء صاف لما في الالفاظ من دقة الاختيار والصناعة الصقيلة .

اما الاشياء المادية فتتصاعد من خلل الالفاظ التي لا تصف ولا تنوه بما تقصده وانما تكتفي بالايماء ٣) و يقول ملارمه نفسه في صددها : "انني ابتدع لغةً منها ينبثق شعر جديد مداره لا وصف الشيء بل تاثيره لا تكوّن البيت الشعرى الفاظ ذات معنى بل ذات نوايا بحيث تخيب قيم الالفاظ المعنوية امام شعورنا ." ٤) ويصف "موندور" وهو ممن ترجموا له وجمعوا آثاره ـ تلك الحالة الشعرية قائلا : "يجمع ملارمه الفاظه و يتاكد من بهائها وحواشيها النقية، و يؤلف ما بينها بانسجام ويختار صورةً محتفظا بها عارية او انه يلبسها ثوب الاستعارةٍ مع تقيد انعكاسها . . و ينتشي بالغناء الذى تحدثه المقاطع و ينبع نهمه من ايقاع الحروف . . . مع هو يتلاعب في قواعد اللغة و يؤثر النعوت على الافعال والمفرد على الجمع الخ . . ." (H. Mondor, vie de Mallarmé p. 146-147)

---

١) مجلة Conférencia السنة السابعة والعشرين : ١٥ آب ١٩٣٣ ص: ٢٤٩
٢) " " " ص : ٢٥١ و ٢٥٢
٣) La poésie de St. Mallarmé - Thibaudet P. 389-391
٤) ملارمه احاديث عن الشعر ص: ٤٣

انعزال شارو

يقول السيد "بوير" في محاضرة له عن "رمبو" أنه قطع كل علاقة منطقية بين اللغة والفكر (١) وفي المحاضرة نفسها تنبيه الى الاثر الذى خلفه رمبو في الحركة الادبية بعد عام ١٩٢٠ مشيرا بنوع خاص الى الادب "الفوق واقعي" ويذكر لفاليري هذه الجملة : وقد جعلنا رمبو منذ اربعين سنة غذاء لنا . ويقر "بول كلودل" انه مدين لرمبو في عودته الى الايمان (٢)

ملارمه

هو مشترع الرمزية ومحققها . على اننا آلينا الا نوسع ادبه شرحا وتحليلا فان معظم ما اوردناه في باب المقاييس العامة كما فهمها الرمزيون مستمد في معظمه من اقوال واحاديث لملارمه . فلنكتفي ههنا بالاعراب من قصائده اربع على انها بمثابة نماذج مختلفة لهذا النوع من الشعر، مستأنفين في مزايا ملارمه العامة مستطردين الى عرض ما يسمى رمزا عند ملارمه .

النماذج الاربعة (١) هيرودية : مأساة فكرية يقول فيها نقادة معروف ما مجتزأه : هي ضرب من الفسيفساء البيزنطية ومن الصياغة الواعية والتفصيل الدقيق . وفيها قبس رمز النرجس واستمد الاساطير والخرافات . وكأنما يستحيل فيها الشعر الى غناء صاف لما في الالفاظ من دقة الاختيار والصنعة العقلية .

اما الاشياء المادية فتتصاعد من خلل الالفاظ التي لا تصف ولا تنوه بما تقصده وانما تكتفي بالايماء (٣) ويقول ملارمه نفسه في صددها : "انني ابتدع لغة منها ينبثق شعر جديد مداره لا وصف الشيء بل تأثيره لا تكوّن البيت الشعري الفاظ ذات معنى بل ذات نوايا بحيث تغيب قيم الالفاظ المعنوية امام شعورنا ." (٤) ويصف "موندور" وهو ممن ترجموا له وجمعوا آثاره ـ تلك الحالة الشعرية قائلا : "يجمع ملارمه الفاظه ويتأكد من بهائها وحواشيها النفيسة ويؤلف ما بينها بانسجام ويختار صورة محتفظا بها عارية او انه يلبسها ثوب الاستعارة ويقيد انعكاسها . . ويتشفى بالغناء الذى تحدثه المقاطع ويشبع نهمه من ايقاع الحروف . . . هو هو يتلاعب في قواعد اللغة ويؤثر الصوت على الانفصال والمفرد على الجمع الخ . . ." (H. Mondor, vie de Mallarmé P.146-147)

---

١) مجلة Conferencia السنة السابعة والعشرين : ١٥ آب ١٩٣٣ ص : ٢٤٩

٢) ص : ٢٥١ و ٢٥٢

٣) La poésie de St. Mallarmé - Thibaudet P.389-391

٤) ملارمه احاديث عن الشعر ص : ٤٣

و يقول "بول فاليري"

C'était une merveille que cette alliance d'un art assez extérieur celui du Parnasse, mais des plus raffinés, avec une spiritualité dont l'origine se trouve dans les poèmes d'Edgar Poe. Dans Hérodiade, oeuvre que Mallarmé n'a jamais terminée (et à laquelle il est revenu beaucoup plus tard, vers la fin de sa vie espérant l'achever) la pureté , la stérilité, apparaissent les conditions mêmes de la beauté... Peut-être faut-il voir dans cette alliance inhumaine, dans cette sorte de vocation de l'Âme à l'état de cristal, l'expression de toute une esthétique sinon d'une éthique. (Conferencia, Année 27ème, 15 Aveil 1933 p. 449).-

فهو كما ترى يرجع كما لها الفني الى الصياغة البرناسية، كما ينسب الالوان الرومانية فيها الى شعر "ادغار بو" ويشير ثمة الى ان الشاعر عاود الكرة ليصلحها في آخر حياته ولكنه لم يبلغ عنده النهاية. وترى كيف يجعل الطهر والعمل البكر والاقلال فيها شروط الجمال . ويتساءل ان كان هذا الدأب الفني بابا من ابواب الاخلاق والفضيلة

والقصيدة حوار بين هيروديسة وقد خامرها ملل الوحدة واضنكها التقاعد عن التمتع بجمالها فتتوق الى الهرب والانطلاق نحو آفاق مجهولة وبين وصيفتها تخفق من آلامها التي تحز في نفسها . ثم تنهد هيرودية على ذاتها وتكذب ماتفوهت به" زهرة شفتيها العارية" وتذهل عيناها في انتظار المجهول " وتتأمل احلام عباهـا متناثرة كانها "جواهر باردة" ١) .

(٢) اما القصيدة الثانية التي وقع عليها اختيارنا فهي : L'après midi d'une faune

ويصفها "تيبوده" انها " لباب الفعل الشعرى" ، وغشاوة غموض شفافة . . واشارات ورموز "يحف بها سكوت واسع المدى . . وتتصاعد فيها الرموز نحو سماء ميتا فيزيكية هادئة (ص ٣٩٣) .

وانها تنفي العبقرية الخطابية والمعالجة المنطقية وفيها انتقال من الخلق الموسيقي الى الشعر ، وفيها انطواء على الذات وشهوة وفكر ، وانها آخر ما بلغه الشعر الصافي (ص ٣٩٨) .

و يعرب ملارمه عن الازمة الشعرية التي تملكته وهو على نظم هذه القصيدة فيقول :

« تركت هيروديسة . . ما اعسر التهالك على البيت الشعرى حتى ينتصب جميلا جديرا" و يستأنف مخاطبا صد يق ملارمه باريجاب

---

١) P:64 - 65 Hériodiade - Poésies - Mallarmé .

ويقول "بول فاليري"

C'était une merveille que cette alliance d'un art assez extérieur celui du Parnasse, mais des plus raffinés, avec une spiritualité dont l'origine se trouve dans les poèmes d'Edgar Poe. Dans Hériodiade, oeuvre que Mallarmé n'a jamais terminée (et à laquelle il est revenu beaucoup plus tard, vers la fin de sa vie espérant l'achever) la pureté , la stérilité, apparaissent les conditions mêmes de la beauté... Peut-être faut-il voir dans cette alliance inhumaine, dans cette sorte de vocation de l'âme à l'état de cristal, l'expression de toute une esthétique sinon d'une éthique. (Conferencia, Année 27ème, 15 Avril 1933 p. 449).-

فهو كما ترى يرجع كمالها الفني الى الصياغة البرناسية كما ينسب ~~الروحانية~~ الالوان "فيها الى شعر" ادغار بو "

ويشير ثمة الى ان الشاعر عاود الكرة ليصلحها في آخر حياته ولكنه لم يبلغ في عمله النهاية ونرى كيف يجعل الطهر والعمل البكر والاقلال فيها شروط جمال . ويتساءل ان كان هذا الدأب الفني بابا من ابواب الاخلاق والفضيلة .

والقصيدة حوار بين هيرودية وقد خامرها ملل الوحدة واضناها التقاعد عن التمتع بجمالها فتتوق الى الهرب والانطلاق نحو آفاق مجهولة وبين وصيفتها تخفق من آلامها التي تحز في نفسها . ثم تنهد هيرودية على ذاتها وتكذب ما فوهت به" زهرة شفتيها العارية" وتدهل عيناها في انتظار المجهول " وتتأمل احلام صباها متناثرة كانها "جواهر باردة" ١)

(٢) اما القصيدة الثانية التي وقع عليها اختيارنا فهي : L'après midi d'une ~~faune~~ faune

ويصفها "تيبوده" انها " لباب الفعل الشعري " ، وغشاوة ضوء شفافة . . واشارات ورموز "يحق بها سكوت واسع المدى . . وتتصاعد فيها الرموز نحو سماء ميتا فيزيكية هادئة (ص ٣٩٣) .

وانها تنفي العبقرية الخطابية والمعالجة المنطقية وفيها انتقال من الخلق الموسيقي الى الشعر ، وفيها انطواء على الذات وشهوة وفكر ، وانها آخر ما بلغه الشعر العالي (ص ٣٩٨) .

ويصرح ملارمه عن الازمة الشعرية التي تملكته وهو على نظم هذه القصيدة فيقول :

«تركت هيرودية . . ما اصعر التغالم على البيت الشعري حتى يتصبب جميلا جديرا" ويستأنف مخاطبا صديق ملارمه "

---

١) P:64 - 65 Hériodiade - Poésies - Mallarmé .

صديقه "كازاليس": انني أتألم كلما عزمت على افراد فكرى واذلاله .. ولو علمت ما اعانيه من فشل الليالي ، وحلم الايام كيما "ابلغ البيت الجميل في اعجوبة سامية ، فتبتهج نفس الشاعر ... واى درس على نغم اللفظة ولونها يقتضي كل "ذلك ، وعلى الموسيقى وفن الرسم ، تخطر في الفكر ليعتبر الانتاج شعريا " ١) والعودة الى نص القصيدة في طورها الاول كما اورده "موندور" في كتابه عن حياة "ملارمه" (ص: ١٦٨) ومقابلته بالنص النهائي في مجموعه شعر ملارمه(ص: ٧١) يبين لنا فيما صارت اليه القصيدة مقدار العمل الوئيد الواعي .

بجرى الحادث على شواطىء صقلية ، غب الهاجرة ، فتستيقظ شهوة "العون" فيتمنى الفسه بنات الوهم وعرائس الخيال (Nymphes) ليتفرد بهن تحت الورود و بين القصب . وتتنبه فيه الذكرى القديمة يوم كان بين عروسيه في نشوة اللذة والتشهي ، فما كاد يميل الى الاولى حتى فرت الثانية من بين ذراعيه . فاستحالت ذكرا في وجدانه واستحال الذكر خيالا :

"Couple, adieu; je vais voir l'ombre
« que tu devins ". l'Après midi)

ولقد بلغ ملارمه في هذه المقطوعة ارفع ما بلغه البيت الشعرى الغنائي على حد قول اندره جيد في محاضرته : "ذكرياتي الادبية " . وفي القصيدة جو مفعم بالنور ، والشهوة الداخلية . وهي شهوة تجمع بين الحيوان والانسان ، و ينقلها فكر منتزع من اعماق النفس الانسانية ونغم يقل منذوق هذا الادب بكلية الى عالم ارفع من عالمه فتبين له سائر انواع الشعر باهتة بدائية اذا قيست بهذا الانتاج البالغ حدود الكمال . ولقد وضع الموسيقي "دهبوسي" معزوفة مستوحاة من هذه القطعة سماها باسمها ؛ والمعزوفة هوائية تولد في السامع جوا شبيها بالجو الذى توقظه القصيدة في القارىء الواقف على دقائق هذا النوع من الادب .

(٣) La Prose pour des Esseintes. (٢)

وهو بمثابة مذهب شعرى للرمزيين ، وتتضمن عصارة الفكر ، ويرجع غموضها الى التدفق الصورى دونما اى تتابع منطقي في الصور او اتصال . ويصفها "تيبوده" بما مؤداه : هي نتاج علم وارادة وصناعة واعية وجهد لغوى ، وصبر طويل ، في إحكام الالفاظ ومواضعها . وهي هيكل يتممه القارىء و يتابعه . اما الغموض فنتيجة اشارات شخصيه . فيمزج بين المرأة والشعر ويمزج الالفاظ بالموسيقى ، هي حلم يمتزج فيه الفن

---

١) p: 50,51,52 Propos sur la poésie. Mallarmé.

"كازاليس" انني اتألم كلما عزمت على افراد فكرى واذلاله .. ولو علمت ما اعانيه من قتل الليالي ، وحلم الايام كيما "ابلغ البيت الجميل في اعجوبة سامية ، فتبتهج نفس الشاعر ... واى درس على نغم اللفظة ولونها يقتضي كل "ذلك ، وعلى الموسيقى وفن الرسم ، تخطر في الفكر ليعتبر الانتاج شعريا " ٢) والعودة الى نص القصيدة في طورها الاول كما اورده "موندور" في كتابه من حياة "ملارميه" (ص: ١٦٨) ومقابلته بالنص النهائي في مجموعة شعر ملارميه(ص: ٧١) يبين لنا انها صارت اليه القصيدة مقدار العمل الرشيد الواعي .

يجرى الحادث على شواطئ " صقلية في الهاجرة فتستيقظ شهوة "الفون" فيتمنى للقسمة بنات الوهم وعرائس الخيال (Nymphes) ليتفرد بهن تحت الورود وبين القصب ، وتنتبه فيه الذكرى القديمة يوم كان بين عروسيه في نشوة اللذة والتشهي ، فما كاد يصل الى الاولى حتى فرت الثانية من بين ذراعيه . فاستحالتا ذكرا في وجدانه واستحال الذكر خيالا :

"Couple, adieu; je vais voir l'ombre
"que tu devins " l'Après midi)

ولقد بلغ ملارميه في هذه المقطوعة ارفع ما بلغه البيت الشعرى الغنائي على حد قول اندره جيد في محاضرته : "ذكرياتي الادبية " . وفي القصيدة جو مفعم بالنور ، والشهوة الداخلية . وهي شهوة تجمع بين الحيوان والانسان ، وينقلها فكر منتزع من اعماق النفس الانسانية ونحم يقل متذوق هذا الادب بكلية الى عالم ارفع من عالمه فتبين له سائر انواع الشعر باهتة بدائية اذا قيست بهذا الانتاج البالغ حدود الكمال . ولقد وضع الموسيقي "ده بوسي" معزوفة مستوحاة من هذه القطعة سماها باسمها ، والمعزوفة هوائية تولد في السامع جوا شبيها بالجو الذى تخلقه القصيدة في القارئ الواقف على دقائق هذا النوع من الادب .

La Prose pour des Esseintes. (٤)

وهو بمثابة مذهب شعرى للرمزيين ، وتتضمن عصارة الفكر ، ويرجع غموضها الى التدفق الصورى دونما اى تتابع منطقي في الصور او اتصال . وبصفها "تيبوده" بما مؤداه : هي نتاج علم وارادة وصناعة واعية وجهد لغوى ، وصبر طويل ، في إحكام الالفاظ ومواضعها . وهي هيكل يتعب القارئ ويُتابعه . اما الغموض فنتيجة اشارات شخصية ، فيمزج بين المرأة والشعر ، ويمزج الالفاظ بالموسيقى ، هي حلم يمتزج فيه الف

---

1) P: 50,51,52 Propos sur la poésie. Mallarmé.

بالحسب. وفي القصيدة اشعاعات متقطعة تحل محل السّعة الخطابية وتقوم بمقام الرابط المنطقي ، من هذه الاشعاعات ينبثق الشعر الصحيح . فالالفاظ لم تعد تحمل معنى الاشياء بل اصبحت حافزُ اللايحاء ، . . . ولها مفعول الرياضة الصوفية. وحاول ان يمنح الشعر خصائص الرقص في تعبيره عن النواحي الهاربة والتي لا تستقر في النفس على حال واحدة .(ص+ ٤١١ تيبوده - شعر ملارمه)

(٤) Un coup de dès. "رمية نرد"

لا اعرف في تاريخ الاداب العالمية التي في متناولي اعجوبة غريبة غامضة كهذه القصيدة . هي مقطوعة فكرية حيث يستعيض بالطريقة الكتابية (Typographie) عن اللغة الخطابية والروابط المنطقية والعناية الغنائية ، بحيث ان تاثير الشعر لا يفيدُ الى القارئ عن طريق الاذن بل عن طريق العين. و يشير الى معاني الالفاظ بترتيبها الكتابي ، لان الالفاظ مختلفة الحجم تمن موضوع باحرف رئيسية ، واحرف وسطى عادية او منحنية وذلك تبعا للمعنى في بعده اوقربه وبحسب اهميتها من سائر ما يحيط بها من الفاظ . وثمّ اختلاف في موضع الالفاظ من الصفحة والسطر. ويرى "تيبوده" ان هذا تطور مثالي للشعر الحر ١) بفرق ان الشعر الحر يعتمد النغم الايقاعي المتبدل بقبول الفكرة او الجو الشعوري ، وهذه تعول على الوسيلة الكتابية . فهي" انتقال من القيم الموسيقية الى القيم الهندسية ." ٢) و يخبر بول فاليري انه قدم منزل ملارمه ذات يوم فتلا عليه المعلم قصيدته العجيبة وسالمه ان كان يرى فيها ضربا من الجنون . وكان من صعوبة نشرها ما حال دون ظهورها في الطبعة التجارية . والمؤلف تأمل القصيدة لفظة لفظة بحيث ان موضع الالفاظ وحجمها اشبه بالجوقة الموسيقية. ومن البيّن انه محص وسائل الكتابة جميعها ، وقيم الفراغ بحيث يرى المتبصر ان الحروف تتجاوب تجاوب الانغام في "السمفونيه" ٣) و يضيف Mallarmé avait osé orchestré une idée poétique (P: 341).

" فالتاليف في نظره تغلب على الكتابة لفظة لفظة" "تيبوده ص: ٤٢١) - وللعلامة Ribot في كتابه" المخيلة الخلاقة" ، بحث ضاف وشيق عن تاثير الطريقة الكتابية ٤) .

---

١) P;420 - La poésie de Stéph. Mallarmé

٢) P:420 - " " " - Thibaudet.

٣) مجلة Conferencia p:341 في عدد ٢٠ مارس ١٩٢٨ ص: ٣٤١ و ٣٥١ و ٣٥٢ و ٣٥٣ .

٤) L'Imagination créatrice p: 155 - Th. Ribot.

بالحب. وفي القصيدة اشعاعات متقطعة تحل محل السمة الخطابية وتقوم بمقام الرابط المنطقي ، من هذه الاشعاعات ينبثق الشعر الصحيح . فالالفاظ لم تعد تحمل معنى الاشياء بل اصبحت حافز الايحاء ...
ولما فضول الرياضة الصوفية وحاول ان يمنح الشعر خصائص الرقص في تعبيره عن النواحي الهاربة والتي لا تستقر في النفس على حال واحدة . (ص ٤١١ تيبوده - شعر ملارمه)

٤) Un coup de dès. "رمية نرد"

لا اعرف في تاريخ الاداب العالمية التي في متناولي اعجوبة غريبة غامضة كهذه القصيدة . هي مقطوعة فكرية حيث يستعيض بالطريقة الكتابية (Typographie) عن اللغة الخطابية والروابط المنطقية والحكاية الغنائية ، بحيث ان تاثير الشعر لا يَفِدُ الى القارئ عن طريق الاذن بل من طريق العين ويشير الى معاني الالفاظ ترتيبُها الكتابي ، لان الالفاظ مختلفة الحجم فمن موضوع باحرف رئيسية واحرف وسطى عادية او منحنية وذلك تبعا للمعنى في بعده اوقربه وبحسب اهميتها من سائر ما يحيط بها من الفاظ . ويتمّ اختلاف في موضع الالفاظ من الصفحة والسطر . ويرى " تيبوده " ان هذا تطور مثالي للشعر الحر [1] بفرق ان الشعر الحر يعتمد النغم الايقاعي المتبدل بتبدل الفكرة والجو الشعوري ، وهذه تحول على الوسيلة الكتابية . فهي " انتقال من القيم الموسيقية الى القيم الهندسية . " [2] ويخبر بول فاليري انه قدم منزل ملارمه ذات يوم فتلا عليه المعلم قصيدته العجيبة وما لبث ان كان يرى فيها ضربا من الجنون . وكان من صعوبة نشرها ما حال دون ظهورها في الطبعة التجارية . والمؤلف قد تأمل القصيدة لفظة لفظة بحيث ان موضع الالفاظ وحجمها اشبه بالجوقة الموسيقية ومن البيِّن انه فحص وسائل الكتابة جميعها ، وقيم الفراغ بحيث يرى المتبصر ان الحروف تتجاوب تجاوب الانغام في " السمفونية " [3] ويضيف

"Mallarmé avait osé orchestre une idée poétique (P: 341)."

" فالتاليف في نظره تغلب على الكتابة لفظة لفظة " " تيبوده ص: (٤٢) - وللعلامة Ribot في كتابه " المخيلة الخلاقة " ، بحث ضاف وشيق عن تاثير الطريقة الكتابية . [4] .

---

١) P;420 - La poésie de Stéph. Mallarmé
٢) P:420 - " " " - Thibaudet.
٣) مجلة Conferencia p:341 في عدد ٢٠ مارس ١٩٢٨ ص: ٢٤١ و ٣٥١ و ٣٥٢ و ٣٥٣ .
٤) L'Imagination créatrice p: 155 - Th. Ribot.

ميـزتـه

تأثر ملارمه بالفلاسـفة المثاليين من الالمان شأن "فختي" و "شلن" و "هيجل" كما انه اتصل بفلسفة القديس توما "وكانت" والرسامين الانطباعيين، و "ماني" (Manet) بنوع اخص. وكان يعتبر ان الشعر صناعة صانع ماهر ، فنشب عراك بينه وبين الفراغ الابيض لتدوين مواضيعه التي كان ينتزعها من نفسه ، ونفسه فقط. والالفـاظ في مذهبـه شاحبـة عاجزة عن الاداء . فاضاف الى خصائص الكلم المعنوية خصائص غنائية او كتابية تتمم مرمى الالفاظ. ولذا انشق على الوضوح المالوف وعلى النظـام المعتاد . وخلا شعره من الدالة المنطقية واللهجة الخطابيـة وانقطـع بذلك عن التقليـد ، وابتدع نهجا جديدا . واسـقط من شعره التعبير المبتذل (الكليشـه) جادا في اثـر شعـر صاف مثالي. وكان من جراء هذا الخروج على التقليـد ، ان نشـاء غموض يرجعـه بعضهم الى عدم الروية عند القارئ ، وبعـض آخـر الى ان تأويـل معانيه تختلف باختـلاف اوقـات قراءتنا . و يؤمن رهـط اخيـر بان لهذه القصائـد معنى واقعيـا ملموسا عناه الشاعر دون سواه . ونرجح ان الرأي الاصوب ما قاله احد الشعـراء : بان لقصائـده احتمال معاني مقصـودة، والمعنى الـذي قصده هو ، لا ينطـبق الا عليـه وحده دون سواه . ١)

و يميل ملارمه الى التأنق والغموض وهو من هذا القبيل شاعر ارستقراطي اذ تراه يسمي الاشياء باسماء غير مألوفـة . وهو ممن يرون ان العالـم الواقعـي ظـل لعالـم حقيقي غيـر منظـور ورمز له . ولـذا لم يعبـر شعره عن الاشياء بل عما توحيه الاشياء او تذكر به . والشعـر الرمزي تعبيـر لحياة اوسع من حياتنا واطلق. مرتكزة - بحاجة الارتكاز - على المعنى الواقعـي ولم يقل "هيجـل" بسـوى ان الاشـياء اشـارات ترمز الى فكرة مثاليـة مطـلقة (تيبوده ص ٩٢ و ٩٨) وعلى الفن ان يشخص هذه الفكرة .

ولما كانت الالفـاظ عاجزة عن تادية ما يجول في الاعماق الباطنة، تكيّف ملارمه مثالية شوبنهور القائلة بان الموسـيقى لا تعبـر عن الفكرة وانما هي الفكرة عينها . وكذا اضحت الالفـاظ - وهي في الاصل اشارة - فكرة بحد ذاتها اشـبه بما سموه نظرية "الغيب"(٢) عند شوبنهور أو نظرية "عدم الوجود" (Non-Etre) عند افلاطون(٣)

---

١) Commentaire du cimetière marin - Variété III - Valéry

٢) Théorie de l'absence

٣) في السفسطائي والبارمنيد يبحث افلاطون في تجسيد ما لا وجود مادي له .

ميرتيه

تأثر ملارمه بالفلاسفة المثاليين من الالمان شأن "فختي" و "شلن" و "هيجل" كما انه اتصل بفلسفة بالقديس توما وكانت" والرسامين الايحائيين، و "ماني" (Manet) بنوع اخص. وكان يعتبر ان الشعر صانع ماهر، فنشب عراك بينه وبين الفراغ الابيض للورق مواضيعه التي كان ينتزعها من نفسه، ولنفسه فقط. والالفاظ في مذهبه شاحبة عاجزة من الاداء. فاضاف الى خصائص الكلم المعنوية خصائص فنائية اوكتابية تتمم مرمى الالفاظ. ولذا انشق على الوضوح المالوف وعلى النظام المعتاد. وخلا شعره من الدالة المنطقية واللهجة الخطابية وانقطع بذلك عن التقليد، فابتدع نهجا جديدا. واسقط من شعره التعبير المبتذل (الكليشه) جادا في اثر شعر صاف مثالي، وكان من جراء هذا الخروج على التقليد، ان نشأ غموض يرجعه بعضهم الى عدم الروية عند القارئ، وبعض آخر الى ان تأويل معانيه تختلف باختلاف اوقات قراءتنا له. ويؤمن رهط اخير بان لهذه القصائد معنى واقعيا ملموسا عناه الشاعر دون سواه. ونرجح ان الرأي الاصوب ما قاله احد الشعراء : بان لقصائده احتمال معاني مقصودة، والمعنى الذي قصده هو لا ينطبق الا عليه وحده دون سواه . ١)

ويميل ملارمه الى التأنق والنبل وهو من هذا القبيل شاعر ارستقراطي اذ تراه يسمي الاشياء باسماء غير مألوفة. وهو ممن يرون ان العالم الواقعي ظل لعالم حقيقي غير منظور ورمز له. ولهذا لم يعبر بشعره عن الاشياء بل عما توحيه الاشياء او تذكر به. والشعر الرمزي تعبير لحياة اوسع من حياتنا واطلق متكئة - بعد الارتكاز - على المعنى الواقعي ولم يقل "هيجل" بسوى ان الاشياء اشارات ترمز الى فكر مثالية مطلقة (تيبوده ص ٩٢ و ٩٨) وعلى الفن ان يشخص هذه الفكرة.

ولما كانت الالفاظ عاجزة عن تادية ما يجول في الاعماق الباطنة، كيف ملارمه مثالية شوبنهور القائلة بان الموسيقى لا تعبر عن الفكرة وانما هي الفكر عينها. وكذا اضحت الالفاظ. وهي في الاصل اشارة لفكرة بحد ذاتها اشبه بما سموه نظرية "التغيب" عند شوبنهور او نظرية "عدم الوجود (Non-Etre) عند افلاطون

---

١) Commentaire du cimetiere marin - Variété III - Valéry

٢) Théorie de l'absence

٣) في السفسطائي والبارمنيد يبحث افلاطون في تجسيد ما لا وجود له .

..../..

وبذل ملارمه جهودا كبرى في سبيل بلوغ هذا الهدف، ولفرط استقصائه الوسائل تبين ظاهرا ان لا رابطا منطقيا بين اجزاء قصائده. وهو ممن لا يسمون الاشياء باسمها لان ذلك يضيع على القارىء لذة الاكتشاف. فالقصيدة اعجوبة مرصودة على القارىء ان يهتدي شيئا فشيئا الى مفتاحها. فالشعر لا يعبر عن متضمنات الالفاظ المألوفة، لان في الالفاظ ما اطلق عليه جماعة البديع اسم "توجيه". وفيها ايحاء يبوح بالسكوت الذى يحيطها ايضا. وهو يثق بقدرة القارىء على استنباط المقصود وذلك بوسائل عدة اهمها الصوت المحدث في القراءة الجهارية.

يضمر معاني بعيدة فلعبرا الا

والفرق بين شعره وشعر من سبقه كالفرق الذى بين الموسيقى الفكرية التجريدية Wagner والموسيقى الوصفية (Handel) ١) ولقد سعى الى المطلق يحاول ايجاد علاقة المرئي وغير المرئي، فيترجم ما لا يقع منا بحس عله بذلك ان يبلغ جواهر الاشياء . ونزعته الى المطلق في كل شيء حدته الى تحقيق الشعر الصافي.

اما صوره على اختلاف انواعها – من لمسية وسماعية ونظرية– فتغدو حافزا لاثارة صور اخرى في الوجدان. وكان من تآلف هذه الصور مع اداتها ان اصبح شعره "متحفا من الابيات الجميلة" ٢) ويخيل للقارىء بادىء ذي بدء انها قصائده خلوة من كل نظام، على انه اذا تبصر وبسط القصيده بسط المروحة، بانت له علاقات بعض اجزاء القصيده ببعض واتضحت له العناية التي بلغت بالمؤلف شاوا يقارب تحقيقه المستحيل كما بانت الدراية والعناية في نبذ العنصر النثرى، وفي التغلب على الصدفة والميكانيكية، وفي الوقوف على جوهر القيم الفنية فلذة فلذة، حتى جعل للتنقيط في نهاية جملها واواسطها قيمة تعبيرية ايضا متممة للالفاظ. ثم انه استقصى امكانيات الكلم جادا اثر طريقة يمنح فيها الشعر ما منحه فاغنر للموسيقى. وافضى كل ذلك الضنى في التأليف الى ادب مقفل، ضنين، صاف، مجرد كعلم الجبر، مزدحم الصور، مكتنف بضباب، قائم على الفكر المجرد (جوهر)، انه لون من الوان التصوف، ورياضته الشعر.

Le rêve Mallarméen est cet univers des essences... Dans cette étrange mystique, la vision spirituelle, favorisée par un savant emploi irrégulier du langage, sollicite le dévouement entier de l'existance éphémère.". (3)

---

١) في كتاب Les idées Vivantes p:146-C.Mauclair بحث شيق في هذا الباب، فليراجع.

٢) La poésie de St. Mallarmé p:239 - Thibaudet

٣) La vie de St. Mallarmé p:179 - H. Mondor

وبذل ملارمه جهودا كبيرى في سبيل بلوغ هذا الهدف ، ولفرط استقصائه الوسائل تبين ظاهرا ان لا رابطا منطقيا بين اجزاء قصائده . وهو ممن لا يسمون الاشياء باسمها لان ذلك يضيع على القارىء لذة الاكتشاف . فالقصيدة احجوبة مرصودة ، على القارىء ان يهتدى شيئا فشيئا الى مفتاحها . فالشعر لا يعبر عن ضمنيا معاني بعيده فليعبر اليها متضمنات الالفاظ المألوفة ، لان في الالفاظ ما اطلق عليه جماعة البديع اسم "توجيه"١. ولها ايحاء يبوح بالسكوت الذى يحيطها ايضا . وهو يثق بقدرة القارىء على استنباط المقصود وذلك بوسائل عدة اهمها الصوت المحدث في القراءة الجهارية .

والفرق بين شعره وشعر من سبقه كالفرق الذى بين الموسيقى الفكرية التجريدية (Wagner) والموسيقى الوصفية (Handel) ١) ولقد سعى الى المطلق يحاول ايجاد علاقة المرئي وغير المرئي ، فيترجم ما لا يستوعبنا يحس عله بذلك ان يبلغ جواهر الاشياء . ونزعته الى المطلق في كل شيء حدته الى تحقيق الشعر الصافي .

اما صوره على اختلاف انواعها — من لمسية وسماعية ونظرية — فتعد حافزا لاثارة صور اخرى في الوجدان . وكان من تآلف هذه الصور مع اداتها ان اصبح شعره "متحفا من الابيات الجميلة " ٢) ويخيل للقارىء بادىء ذى بدء انها قصائده خلوة من كل نظام ، على انه اذا تبصر وبسط القصيده بسط المروحة ، بانت له علاقات بعض اجزاء القصيده ببعض واتضحت له المتانة التي بلغت بالمؤلف شأوا يقارب تحقيقه المستحيل كما بانت الدراية والمتابعة في نبذ العنصر النثرى ، وفي التغلب على الصدفة والميكانيكية ، وفي الوقوف على جوهر اللم الفنية للذة فذة ، حتى جعل للتنقيط في نهاية جملها واواسطها قيمة تعبيرية ايضا متممة للالفاظ . تراه ~~استقصى~~ استقصى امكانيات الكلم جادا اثر طريقة يمنع فيها الشعر ما منحه وتَنشر للموسيقى . وافضى كل ذلك الغلو في التأليف الى ادب مقفل ، ضنين ، صاف ، مجرد كعلم الجبر ، مزدحم الصور ، مكتنف بضباب ، قائم على جوهر الفكر ~~التجريد~~ ، انه لون من الوان التصوف ، ورياضة الشعر .

Le rêve Mallarméen est cet univers des essences... Dans cette étrange mystique, la vision spirituelle, favorisée par un savant emploi irrégulier du langage, sollicite le dévouement entier de l'existance ephémère.". (3)

---

١) في كتاب Les idées Vivantes p:146-C.Mauclair بحث شيق في هذا الباب ، فيراجع .

٢) La poésie de St. Mallarmé p:239 - Thibaudet

٣) La Vie de St. Mallarmé p: 179 - H. Mondor

هكذا يصف مندور هذه الازمة في التأليف. وهكذا حقق مجالي الشعر الغنائي ، في حدوده القصوى ، ويرى احدهم ٢) ان الرمزية شيء وملارمه شيء آخر. اما نحن فنعتقد بعكس ذلك ان الرمزية لم تكتمل ولا استوى اودها ولا تحققت تحقيقا تاما الا به. كان في حلقات "الثلاثاء" اشبه بسقراط. ("وكان اذا تحدث بلغ الكمال واذا عكف على التأليف عزم على ان يتخطى الى ماوراء حدوده فينكسر الاتزان و ينهار الكمال الجميل ٣) مما حداه الى القول يصف شعره :

"Ma poésie est une impasse"
(Seylaz - p: 166)

الرمز عند ملارمه قائم على امور عدة اهمها: تطهير الاشياء من مادتها . وبلوغ الكمال في هندسة الصور حتى تتجرد كالرياضيات وتصبح شفافة كالزجاج ، " فليكن الزجاج الفن والتصوف". وللصور دائرات اربع: صور متجمدة مستمدة من الطبيعة ، ورموز توحيها الجسد والشخص الانساني ، واستعارات مستقاة من الحياة الداخلية ، وصور من وحي الآلات الموسيقية . والرمز وسيلة للتعبير عما لا يعبر عنه ، وهو يشير الى الاشياء بطريقة تجريدية حتى كانها ليست اشياء . انه يرفض الواقع و يأوي الى الحلم والابهام ، فلا يقف لدى المعنى بل يتابعه في نفس القارىء ، محاولا ان يكشف عن جوهر الوجود بالالفاظ .

الحركة الرمزية

في عام ١٨٨٨ مات "لافورغ" (La forgue) وانطفأ "المتقهقرون". و يورد H. Mondor ان الشاعر البرناسي ، Le Comte de l'Isle هو الذى اخترع الرمزية اذ كان يحتال على صديقه Heredia وعلى ملارمه . وكان ان حكم الشاعر Moréas هذه التسمية مشيرا الى انها هي التسمية الوحيدة التي تطابق النزعة الفنية الجديدة . ولقد نشر "مورياس" في عدد الـ Figaro بتاريخ ١٨ ايلول سنة ١٨٨٨ ٢) مبينا ما ارادت الرمزية هدمه لا ما حاولت بناءه . اماتحديده اياها فمبهم . و يشير بنوع خاص الى تغلب الفكرة المجردة على الواقع ،

~~La vie de St. Mallarmé p: 239 - Thibaudet~~ ~~(١~~
~~La vie de Stephane Mallarmé p: 179 - H. Mandor~~ ~~(٢~~
(١ Le symbolisme p: 106 - Poizat.
(٢ p: 536 La vie de Mallarmé - H. Mondor
(٣ p: 151 Parnasse et Symbolisme - Martino

هكذا يصف مندور هذه الازمة في التأليف. وهكذا حقق مجالي الشعر الغنائي ، في حدوده القصوى ، ويرى احدهم ١) ان الرمزية شيء وملارمه شيء آخر. اما نحن فنعتقد بعكس ذلك ان الرمزية لم تكتمل ولا استوى اودها ولا تحققت تحقيقا تاما الا به. كان في حلقات "الثلاثاء" اشبه بسقراط. ("وكان اذا تحدث يبلغ الكمال واذا عكف على التأليف عزم على ان يتخطى الى ماوراء حدوده ليتكسر الاتزان و ينهار الكمال الجميل ٢) مما حداه الى القول بصدد شعره : Ma poésie est une impasse
(Seylaz p. 166)

الرمزعند ملارمه قائم على امور عدة اهمها: تطهير الاشياء من مادتها . وبلوغ الكمال في هندسة الصور حتى تتجرد كالرياضيات وتصبح شفافة كالزجاج ، " فليكن الزجاج الفن والتصوف". وللصور دائرات اربع: صور متجردة مستمدة من الطبيعة، و رموز روحيا الجسد والشخص الانساني ، واستعارات مستقاة من الحياة الداخلية، وصور من وحي الآلات الموسيقية. والرمز وسيلة للتعبير عما لا يعبر عنه، وهو يشير الى الاشياء بطريقة تجريدية حتى كانها ليست اشياء. انه يرفض الواقع و يأوي الى الحلم والابهام، فلا يقف لدى المعنى بل يتابعه في نفس القارىء، محاولا ان يكشف عن جوهر الوجود بالالفاظ.

الحركة الرمزية

في عام ١٨٨٨ مات "لافورغ" (La forgue) وانطفأ "المتفقرون". و يورد H. Mondor ان الشاعر البرناسي ، Heredia هو الذي اخترع الرمزية اذ كان يحتال على صديقه Le Comte de l'Isle وعلى ملارمه. وكان ان حكى الشاعر Moréas هذه التسمية مشيرا الى انها هي التسمية الوحيدة التي تطابق النزعة الفنية الجديدة. ولقد نشر "موريس" في عدد الـ Figaro بتاريخ ١٨ ايلول سنة ١٨٨٨ ٧) فبينا ما ارادت الرمزية هدمه لا ما حاولت بناءه. اما تحديده اياها فمبهم. و يشير بنوع خاص الى تغلب الفكرة المجردة على الواقع ،

~~La vie de St. Mallarmé p: 239 - Thibaudet~~
~~La vie de Stephane Mallarmé p: 179 - H. Mondor~~
١) Le symbolisme p: 106 - Poizat.
٢) p: 536 La vie de Mallarmé - H. Mondor
٧) p: 151 Parnasse et Symbolisme - Martino

مما قرر انتصار فكرة ملارمه على مبدا" فرلين" وانتصار الرمزعلى من اطلق عليهم اسم متقهقرين" قال موریاس:

" Ennemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse
" sensibilité, de la description objective, la poésie symboliste cherche à
" vêtir l'Idée d'une forme sensible, qui, néamoins, ne serait pas son
" but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'idée, demeurait
" sujette. L'Idée à son tour, ne doit point se laisser voir privée des
" somptueuses simarres des analogues extérieures ; car le caractère
" essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à
" la conception de l'Idée en soi. Ainsi dans cet art, les tableaux de
" la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne saurai
" se manifester eux - mêmes : ce sont là de simples apparences sensibles
" destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des idées
" primondiales ". (1)

هذا ما اورده عن اصول هذا الاتجاه الشعري من ناحيته الفكرية، اما من ناحيته التعبيرية فكلاهما يجوز التحرر من القيود القديمة والواقع ان" موریاس" يقترح جمع المقاييس التي وضعها" فرلين " الى المواضيع الشعرية كما فهمها ملارمه . : موسيقى وفكر ورمز كذا كان الشعار الجديد . على ان (" موریاس" لم يعن عناية وافية بالوسائل الموسيقية في الشعر فنشاء انشقاق عام ١٨٨٦ بينه وبين "رينه جيل" وكان "جيل" قد استهدف ان يترأس مدرسة ادبية جديدة، فاوجد مدرسة اسماها" المدرسة الرمزية المنغمة " ثم حذف اسم " رمزي" وسماها l'évolutive Instrumentiste. اي " التطورية الآلية . تطورية، اشارة الى فلسفة "جيل" العلمية و "آلية" اشارة الى دأبه على تنظيم آلات تبين وقع "الفعل" الشعري . فاختلف الى مختبره رهط وفر من الشعراء الرمزيين يتلقون هذه الاصول . ومذهب "جيل" هذا تتمة لما فكر به "رمبو" من قبل آن غدوا يطبقون النتائج التي بلغها علم الفيزياء على الاصوات الموسيقيه وعلى الالفاظ فلقد توخوا ان يجردوا الالفاظ من قوتها التعبيرية من حيث هي فكر مجردة وان يجعلوا منها نغمات موقعه ، فيستحيل ما يبلغنا عن طريق السمع الى الوان . واللفظة سكب من الانغام وطاقة من الالوان . وكذا انتسع خصائص الوسائل التعبيرية في الفن الشعري . وارسل "جيل" كتابه المعروف Traité du Verbe (١٨٨٥-١٩٠٤)

واستمرت المشادة بين "موریاس" و"جيل" حتى تعب" موریاس" من الاضطراب والانشقاق اللذين يحدثا . او ان الذين خرجوا على التقليد الشعري المعتاد بلغوا حدا متطرفا، فنبذ موریاس جميع المبالغات التي وصلوا اليه

---

(1) p: 152 - Parnasse et symbolisme - Martino.

مما قرر انتصار فكرة ملارمه على مبداء "فرلين" وانتصار الرمزيين على من اطلق عليهم اسم متفهقرين" قال موریاس:

" Ennemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la description objective, la poésie symboliste cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible, qui, néamoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'idée, demeurait sujette. L'Idée à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux - mêmes : ce sont là de simples apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités esotériques avec des idées primondiales ". (1)

هذا ما اورده من اصول هذا الاتجاه الشعري من ناحيته الفكرية، اما من ناحيتها التعبيرية فكلامهم يجز بالتحرر من القيود القديمة والواقع ان "موریاس" يقترح جمع المقاييس التي وضعها "فرلين" الى المواضيع الشعرية كما فهمها ملارمه . : موسيقى وفكر ورمز كذا كان الشعار الجديد . على ان ("موریاس" لم يعن عناية وافية بالوسائل الموسيقية في الشعر فنشأ انشقاق عام ١٨٨٦ بينه وبين "رينه جيل" وكان "جيل" قد استهدف ان يترأس مدرسة ادبية جديدة فاوجد مدرسة اسماها "المدرسة الرمزية المفخمة" ثم حذف اسم "رمزي" وسماها Evolutive Instrumentiste. اى "التطورية الآلية . تطورية، اشارة الى فلسفة "جيل" العلمية و "آلية" اشارة الى دأبه على تنظيم آلات تبين وقع "الفعل" الشعري . فاختلف الى مختبره رهط وفر من الشعراء الرمزيين يتلقون هذه الاصول . وذهب "جيل" هذا تتمة لما فكر به "رمبو" من قبل آن فغدوا يطبقون النتائج التي بلغها علم الفيزياء على الاصوات الموسيقية وعلى الالفاظ فلقد توخوا ان يجردوا الالفاظ من قوتها التعبيرية من حيث هي فكر مجرد وان يجعلوا منها نغمات موقعة ، فيستحيل ما يبلغنا من طريق السمع الى الوان . واللفظة مكب من الانغام وطاقة من الالوان . وكذا تتسع خصائص الوسائل التعبيرية في الفن الشعري . وارسل "جيل" كتابه المعروف Traité du Verbe (١٨٨٥-١٩٠٤)

واستمرت المنادة بين "موریاس" و "جيل" حتى تعب "موریاس" من الاضطراب والانشقاق اللذين يهددانه . وان الذين خرجوا على التقليد الشعري المعتاد بلغوا حدا مفرطا فنبذ موریاس جميع المبالغات التي وصلوا اليها

---

(1) P: 152 - Parnasse et symbolisme - Martino.

واستنكف منذ عام ١٨٩١ (تصريح ١٤ ايلول عن المتقهقرين والرمزيين) وانشاء مذهبا ء احرى به ان يكون رجوعا الى الطريقة الكلاسيكية، واطلق على هذا المذهب اسم المدرسة الرومية او البيزنطية".

ومما ينبغي التنبه اليه المجلات المختلفة النزعات المتمشية مع الميول الادبية الشتى ، فلكل ميل مجلة تولد بمولده وتموت بموته، وسرعان ما كانت تولد وتموت. واليك جدولا في اشهر هذه المجلات والصحف :
ومن المجلات البرناسية : النهضة (١٨٧٢) مجلة العالم الجديد (١٨٧٤) جمهورية الاداب (١٨٧٥) باريس الحديثة (١٨٨١). وافتتحت مرحلة الادب المتقهقر بمجلة "القطة السوداء" وظهرت مجلة الضفة الشمالية الجديدة (١٨٨٢) واطلق عليها فيما بعد اسم "لوتيس" (١٨٨٣). والمجلة المستقلة "وصمات الحبر" "لبارس" (١٨٨٤) و "السكابان" والمجلة "الوغنيرية" (١٨٨٥) و "البليماد" و "التقهقر" (١٨٨٦) ومن المجلات الرمزية "الرمزية" وقد انشأها غوستاف خان ومورياس (١٨٦٦) وما يكتب في سبيل الفن (١٨٨٧) واليراع (١٨٨٩) و "المركور دو فرانس" (١٨٨٩) الذى لم يصبح رمزيا الا حوالي ١٨٩٥ وهي المجلة التي عاصرت الحركة الرمزية في يوم كانت في اوجها . وفي عام سنة ١٨٩٠ ظهرت "الاحاديث السياسية والادبية" ومجلة "التنسك" وظهرت المجلة البيضاء عام ١٨٩١ ".(1)
ولا يسع الدارس ان يقف على حقائق هذه الحركة في حذافيرها ما لم يطلع على تطورها خلال هذه المجلات -
ويبدو ان الحركة الرمزية - تبعا لناموس الحياة الاعلى - مرت في اطوار ثلاثة ففي الطور الاول : بلغت ذروتها يوم حاولت تطبيق نظرياتها جميعا يوم ادركت ان الشعر ينبغي ان يكون مثاليا وان الفكرة "لا يعبّر عنها بشكل مباشر بل من خلال نقاب من الاساطير الرمزية تحبوه "قيمتعالية خارجة عن حدود المكان والزمان" ، وان الشاعر لا ينبغي ان يبوح و يقول بل ان يومئ مجرد ايماء. فعمد الشعراء الى انتزاع الصور والرموز من الاداب القديمة باعتبار ان الاداب القديمة وحدها استطاعت ان تخلق رموزا . ففي الادب اليوناني مثلا رموز لم يبرها فرط الاستعمال من مثل الـ" Sirènes " و Chimères, و Nymphes ، وكذلك بعض الاساطير القديمة فتواردت في شعر اسماء Ariane كدليل على النفس التي تشتهي بلوغ المبهم و " Omphale " وهي تمثل تعطش الرجل الازلي للمرأة . كما انهم استعانوا باساطير الاداب الشمالية واساطير العصور الوسطى لا سيما التي عمتها الموسيقى الاغنيرية . وغدا كل من الشعراء يبتدع صوره الخاصة والبلاد التي كان يصورها في تأمله الداخلي ، وبعضها ورد مشتر

---

(1) p: 155 Parnasse et symbolisme - Martino.

واستنكف منذ عام ١٨٩١ (تصريح ١٤ ايلول من المتقهقرين والرمزيين) وانشاء مذهبا ، أحرى به ان يكون رجوعا الى الطريقة الكلاسيكية، واطلق على هذا المذهب اسم المدرسة الرومية او البيزنطية".

ومما ينبغي التنبه اليه المجلات المختلفة النزعات المتمشية مع الميول الادبية الشتى . فلكل ميل مجلة تولد بمولده وتموت بموته وكثيرا ما كانت تولد وتموت. واليك جدولا في اشهر هذه المجلات والصحف : ومن المجلات البرناسية ، النهضة (١٨٧٢) مجلة العالم الجديد (١٨٧٤) جمهورية الاداب (١٨٧٥) باريس الحديثة (١٨٨١) وافتتحت مرحلة الادب المتقهقر بمجلة "القطة السوداء" وظهرت مجلة الضفة الشمالية الجديدة (١٨٨٢) واطلق عليها فيما بعد اسم "لوتيس" (١٨٨٣) والمجلة المستقلة "وصفات الحبر" "لباريس" (١٨٨٤) و"السكابان" والمجلة "الوغنيرية" (١٨٨٥) و"البليياد" و"التقهقر" (١٨٨٦) ومن المجلات الرمزية "الرمزية" وقد انشأها غوستاف خان ومورياس (١٨٦٦) وما يكتب في سبيل الفن (١٨٨٧) والبداع (١٨٨٩) و"المركور ده فرانس" (١٨٨٩) الذي لم يصبح رمزيا الا حوالي ١٨٩٥ وهي المجلة التي عاصرت الحركة الرمزية يوم كانت في اوجها . وفي عام سنة ١٨٩٠ ظهرت "الاحاديث السياسية والادبية" ومجلة "التنسك" وظهرت المجلة البيضاء عام ١٨٩١ "(١)

ولا يسع الدارس ان يقف على حقائق هذه الحركة في حذافيرها ما لم يطلع على تطورها خلال هذه المجلات ـ ويبدو ان الحركة الرمزية ـ تبعا لناموس الحياة الاعلى ـ مرت في اطوار ثلاثة ففي الطور الاول ، بلغت ذروتها يوم حاولت تطبيق نظرياتها جميعها يوم ادركت ان الشعر ينبغي ان يكون مثاليا وان الفكرة "لا يعبّر عنها بشكل مباشر بل من خلال نقاب من الاساطير الرمزية تحبوه "قيمة عالية خارجة عن حدود المكان والزمان" . وان الشاعر لا ينبغي ان يبوح و يقول بل ان يوحي مجرد ايحاء. فعمد الشعراء الى انتزاع الصور والرموز من الاداب القديمة باعتبار ان الاداب القديمة وحدها استطاعت ان تخلق رموزا . ففي الادب اليوناني مثلا رموز لم يبرها شرط الاستعمال من مثل الـ" Sirènes ,Chimères Nymphes " وكذلك بعض الاساطير القديمة فتواردت في شعرهم اسماء " Ariane كدليل على النفس التي تشتهي بلوغ المبهم و" Omphale" وهي تمثل تعطش الرجل الازلي للمرأة" . كما انهما متحانوا باساطير الاداب الشمالية وباساطير العصور الوسطى لا سيما التي مستها الموسيقى الوغنيرية . وغدا كل من الشعراء يبتدع صوره الخاصة والبلاد التي كان يبصرها في تأمله الداخلي ، وبعضها ورد مشتركا

(١ p: 155 Parnasse et symbolisme - Martino.

بينهم كصورة الضباب وصورة البقاع المكفنة بالثلوج ، والينابيع المتململة وفي الماء ينبسط كالمرآة تسترخ عليه بعض اوراق ذابلة الخ . . . فنعم قائلين انهم كانوا يرون في الاشياء جميعها رموزا . فكل ما في الوجود الحسي رموز تتكلم . وشاعت نظرية "العلاقات" كما فهمها بودلير وبلغت اقصى حدودها ونالت حظوة كبرى . واشهر الاسماء التي عرفت في هذا الطور Gustave Khan (١٨٥٩-١٩٣٦) Viélé-Griffin (١٨٦٤-١٩٣٧) و Stuart Merrill (١٨٦٣-١٩١٥) الاميركيين و Paul Fort (من مواليد ١٨٧٢) . ولا ندرسهم بالتفصيل فكل منهم يفترض دراسة خاصة وما ذلك من شأننا .

اما في الطور الثاني (١) وفيه تدرج الشعراء نحو رمزية معتدلة ورجعوا الى التقليد الى البرناسية والرومانتيكية او قل الى الكلاسيكية . ويمثله شعراء على راسهم "موریاس" (١٨٥٦-١٩١٠) فان "موریاس" الذى ساهم في الحركة الرمزية يوم بلغت اوجها لا يمت شعره الى الرمزية بصلة . قد يتعصبه القارئ الى الآداب التي سبقت الحركة اوعقبتها ولكنه يقرر دفعة انه ليس من الرمزية بشيء . فان هذا الشاعر اليوناني الولادة ، الفرنسي الثقافة ، الكلاسيكي النزعة ، الميال الى العواطف القوية البسيطة ، نشر كتابا ول "Syrtes" عام ١٨٨٤ وهو ذكريات حب قديم يميل الى ان يكون من الادب "التقهقرى" في حبه الصوفي الحزين وفي مقته للحياة ، اما صوره فبرناسية واضحة ، وشعره في طريقة نظم يتمشى مع القوانين التي سنها فرلين . ثم نشر كتابه Cantilènes عام ١٨٨٦ وهو اناشيد واحاديث عن الاساطير القديمة . على انه كان يشير في هذه الفترة ان الشعر ايحاء ورمز وسعى لتحقيق الفكرة في شعره ، وله في هذه المجموعة قصائد عنوانها "التجريد الصافي" كانها مستمدة من ملارمه . اما قطعة Mélusine ففيها - رغم وضوح صورها - بريق من الرمزية . على ان موریاس لم يحلق ، فانثنت عزائمه وحول اتجاهه نهائيا عام ١٨٩١ لدى صدور كتابه Pélerin Passionné. فصرح بقوله : "انني انفصل عن الرمزية التي يعود بعض الفضل في ابتداعها لي . لقد ماتت تلك المرحلة العبورية التي سموها الرمزية ، وينبغي ان تنشىء شعرا مطلقا قويا جديدا صافيا واهلا بان يقابل بالشعر القديم "(٢) وهكذا نشأت المدرسة "الرومانية" برجوعها الى الادب اليوناني اللاتيني والى من لف لفه والتفت لفته من الشعراء . ثم وضع "موریاس" كتاب "Stances." وهو فيه ينحو نحو راسين لما يشتمل عليه من وضوح اللغة والسهولة .

---

١) ويسمي Schmidt اصحابه بالرمزيين ~~(ص ٦٨)~~ المتمردين p. 68

٢) Martino ص ١٨٠ .

بجفنه كسورة الضباب وصورة البقاع المكللة بالثلوج ، والينابيع المتململة وفي الماء ينبسط كالمرآة تسترج عليه بعض اوراق ذابلة الخ ... فتعم فاتسلين انهم كانوا يرون في الاشياء جميعها رموزا . فكل ما في الوجود الحسي رموز تتكلم . وشاعت نظرية "العلاقات" كما فهمها بودلير وبلغت اقصى حدودها ونالت خطوة كبرى . واشهر الاسماء التي عرفت في هذا الطور Gustave Khan (١٨٥٩-١٩٣٦) Violé Griffin ١٨٦٤-١٩٣٧) . و Stuart Merrill (١٨٦٣-١٩١٥) الاميركي و Paul Fort (من مواليد ١٨٧٢) . ولا ندرسهم بالتفصيل فكل منهم يخصوص دراسة خاصة وما ذلك من شأننا .

اما في الطور الثاني (١) فيه تدرج الشعراء نحو رمزية معتدلة ورجعوا الى التقليد الى البرناسية والرومانتيكية او قل الى الكلاسيكية ويمثله شعراء على راسهم "موريس" (١٨٥٦-١٩١٠) فان "موريس" الذي ساهم في الحركة الرمزية يوم بلغت اوجها لا يمت شعره الى الرمزية بصلة . قد ينسبه القارئ الى الآداب التي سبقت الحركة اوعقبتها ولكنه يقرر دعمه انه ليس من الرمزية بشيء . فان هذا الشاعر اليوناني الولادة الفرنسي الثقافة ، الكلاسيكي النزعة الميال الى العواطف القوية البسيطة ، نشر كتابه الاول "Syrtes" عام ١٨٨٤ وهو ذكريات حب قديم يميل الى ان يكون من الادب "التشفقي" في حبه الصوفي الحزين وفي مقته للحياة اما صوره فبرناسية واضحة وشعره في طريقة نظم تتمشى مع القوانين التي سنها فرلين . ثم نشر كتابه Cantilènes عام ١٨٨٦ وهو اناشيد واحاديث عن الاساطير القديمة على انه كان يشعر في هذه الفترة ان الشعر ايحاء ورمز ومسعى لتحقيق الفكرة في شعره وله في هذه المجموعة قصائد عنوانها "التجريد الصافي" كانها مستمدة من ملارمه . اما قطعه Mélusine ففيها - رغم وضوح صورها - بريق من الرمزية .
على ان موريس لم يحلق ، فانشق عن فرانسوا وحول اتجاهه نهائيا عام ١٨٩١ لدى صدور كتابه "Le Pélerin passionné" فصرح بقوله : "اني انفصل عن الرمزية التي يعود بعض الفضل في ابتداعها لي . لقد ماتت تلك المرحلة الصبيوية التي سموها الرمزية ، وينبغي ان تنشئ شعرا مطلقا قويا جديدا صافيا واهلا بان يقابل الشعر القديم "(٢) وهكذا نشأت المدرسة ~~الرومية~~ البيزنطية " بوجوهها الى الادب اليوناني اللاتيني والى من لف لفه والتفت لفته من الشعراء . ثم وضع "موريس" كتاب "Stances" وهو فيه ينحو نحو راسين لما يشتمل عليه من وضوح اللفظ والسهولة .

---

١) ويسمى اصحابه بالرومنين (~~[illegible]~~) المتمردين Schmidt

٢) Martino ١٨٠ .

../..

و يجدر بنا ان نذكر مع اسم "مورياس" اسماء شعراء آخر يمثلون هذا الطور المعتدل الذى نحا الى الكلاسيكية خير تمثيل . من هؤلاء H. de Régnier فكتبه (١٨٨٥) Lendemain s , Apaisements و (١٨٨٦) و " Sites " (١٨٨٧) خالية من كل لون تقهقرى او رمزى. فهي صور للطبيعة الخارجية واحلام في الازمنة الغابرة، والمجموعات هذه لم تخرج عن التقليد في انغامها وادائها وصورها . واختلف الى اجتماعات ملارمه بين ١٨٧٥-١٨٨٥ فتأثر بالمذهب الرمزى ونشر عام ١٨٨٨ كتاب Episodes يظهر فيه بعض ما انفعل به من تعاليم "المعلم" ثم انتمى الى الفئة التي اعتنقت مذهب "جيلي" الصوتي الآلي ولكنه ظل بعيدا عن النظرية المتحجرة واكتفى بتجديد انغام البيت الشعرية فعمد الى البيت "الحر" مع الحفاظ على القيم الصوتية والهي التام في خلق الالفة ما بينها . ولم يتحرر من هذا الميل الا عام ١٨٩٥ حيث نحا نحو موريا س. و يعتبر البعض ان "رينيه" هو الرمزية كما نعتبر ان الرومنتيكية هي "فكتور هيجو"، وان بودلير وملارمه وفرلين اعلنوا الرمزية وهيأوها وحددوا احكامها . اما "رينيه" فجدد الشعر من ناحيتي المعنى والمبنى، وسبر غور النفس فحللها وادرك ان جواهر الاشياء رموز وان الرمزية ظلت مقفلة حتى جاء هو فاخرجها الى النور ¹⁾ ولكن الوجهة هذه لا تصح الا اذا جردنا لفظة "رمزية" من المعنى الذى اعده لها الشعراء الرمزيون انفسهم . زد ان الذين تكلموا على الرمزية اعتبروه مخلفا (Schmidt p. 75) ومنهم ايضا "البيرساماه" و "شارل غيران" ، و "فرنسيس جامس" و "فرهرن" ²⁾

<u>اما الطور الثالث</u> : فهو من سنة الحياة : ولادة فنمو فنداع فموت. والمدارس الادبية التي ازدهرت في فرنسا خلال القرن التاسع عشر رغم بدء لم تعمر طويلا فالرومنتيكية (١٨٦٠) لم تتجاوز الثلاثين عاما والبرناس (١٨٩٠) العشرين والرمزية اقل منهما جميعا . وقد شيعت بشيء من الابتهاج بعد ان مضى عليها ما يقل عن الخمس عشرة سنة . وذلك لان الرمزية كانت متعرضة اكثر من سواها للدمار لامور شتى اهمها :-

١- لبعد ما بين الاهداف التي رمى اليها الرمزيون وتحقيق هذه الاهداف في منتجاتهم .

٢- لانهم في نظرتهم الى الفن واللون توخوا المطلق في خلقهم لغة جديدة والمثالية في نظرتهم في الكون فكان ان الذين ساهموا في تحقيق هذه المبادئ شعروا بعجزهم فاضمحل ايمانهم فانفصلوا عن الحركة .

---

١) Le symbolisme - Poizat p: 183 et 184 et 199 - 224

٢) - Parnasse et symbolisme - Martino. p: 175 - 197

ويجدر بنا ان نذكر مع اسم "موریاس" اسماء شعراء أخر يمثلون هذا الطور المعتدل الـذي نحا الى الكلاسيكيه خير تمثيل . من هؤلاء H.de Régnier فكتبه (١٨٨٥) paisements . lendemain s و (١٨٨٦) و " Sites " (١٨٨٧) خالية من كل لون تقشفي او رمزي لغير صور للطبيعة الخارجية واحلام في الازمنة الغابرة . والمجموعات هذه لم تخرج من التقليد في انغامها واداتها وسورها . واختلف الى اجتماعات مالارمه بين ١٨٧٥ - ١٨٨٥) فتأثر بالمذهب الرمزي ونشر عام ١٨٨٨ كتاب Episodes يظهر فيه بمظهر ما اتصل به من تعاليم " المعلم " ثم انتمى الى الفئة التي اعتنقت مذهب " جيل " الصوتي الآلي ولكنه ظل بعيداً من النظرية المتحجرة واكتفى بتجديد انغام البيت الشعرية - لعمد الى البيت " الحر " مع الحفاظ على القيم الصوتية والوعي التام في خلق الالفة ما بينها . ولم يتحرر من هذا الميل الا عام ١٨٩٥ حيث نحا نحو موریاس . ويعتبر البعض ان " رينيه " هو الرمزية كما تعتبر ان الرومنتيكية هي " فكتور هيجو " . وان بودلير وملارمه وفرلين اعلنوا الرمزية وهيأوها وحددوا إمكانياتها اما " رينه " فجدد الشعر من ناحيتي المعنى والمبنى . وسبر غور النفس فحللها وادرك ان جواهر الاشياء رموز وان الرمزية ظلت مقفلة حتى جاء هو فاخرجها الى النور ١) ولكن الوجهة هذه لا تصح الا اذا جردنا لفظة " رمزية " من المعنى الـذي اعده لها الشعراء الرمزيون انفسهم . زد ان الذين تكلموا على الرمزية اعتبروه مثلاً (Schmidt p.75 ومنهم ايضاً " البيرساماں " و " شارل غيران " . و " فرنسيس جامس " و " فرهرن " . ٢)

<u>اما الطور الثالث</u> : فهو من سنة الحياة : ولادة فنمو فنداع فموت . والمدارس الادبية التي ازدهرت في فرنسا خلال القرن التاسع عشر عديدة لم تعمر طويلاً فالرومنتيكية (١٨٦٠) لم تتجاوز الثلاثين عاماً والبرناسية (١٨٩٠) العشرين والرمزية اقل منها جميعاً . وقد شعرت بشيء من الابتعاد بعد ان مضى عليها ما يقل من الخمس عشرة سنة . وذلك لان الرمزية كانت متعرضة اكثر من سواها للدمار لامور شتى اهمها :-

١ - لبعدها بين الاهداف التي رمى اليها الرمزيون وتحقيق هذه الاهداف في منتجاتهم .

٢ - لانهم في نظرتهم الى الفن واللون توخوا المطلق في خلقهم لغة جديدة والمثالية في نظرتهم في الكون . فكان ان الذين ساهموا في تحقيق هذه المبادىء شعروا بعجزهم فاضمحل ايمانهم فانفصلوا عن الحركة .

---

١)

٢) Le symbolisme - Poizat p:183 et 184 et 199 - 224

- Parnasse et symbolisme - Martino. p: 175 - 197

٣- لم تتحقق الرمزية في انتاج الا واختلف الناس في قيمته الادبية . فيصرح احد الرمزيين Retté (وله دراسة وافية عن الرمزية يحيبها شيء من التحيز) انملارمه ، المعلم ، لم يكن مفكرا عظيما ولا شاعرا عظيما . وكذلك يعتبر رمزى آخر C.Mauclair في السنة نفسها (١٨٩٤) ان الرمزية خارت وانطفات . وهذا ما يستنتج من تقرير Huret وكذلك اصدر Catulle Mandés تقريرا حاول فيه ان يرتب الشعراء بحسب معقمهم فكان الاسم الاول (فيكتور هيجو "اما اسم ("ملارمه "فيجيء اخيرا بعد لامرتين وموسه و "دى ليل". ١)

٤ - وفي عام ١٩٠٠ نشات مدارس مختلفة من مثل Naturisme و Humanisme

Somptuarisme , Paroxysme , Synthétisme , Intégralisme
Impulsionnisme, Sincérisme , Intenséisme , Simultanéisme
, Futurisme , Unanimisme

وغيرها. والواقع ان هذه الاسماء لم تنطلق على مدارس بل على مذاهب فردية حملت اسم مدرسة لتدرأ عنها هجمات النقاد ، او لتثبت معتقداتها الشخصية . وكانت جميعها تقاوم الاتجاه الرمزى لسببين اساسيين : اولا : لان الرمزية حصرت الادب في الادب (littérature pour littérateur) ثانيا : لانها نفسيات مريضة تشك بالموجودات الظاهرة ولا تؤمن بايجابية العالم .

ثم ان الرمزية حاولت ان تنهض بنظرية " الفن للفن " حتى المطلق بينا كان يعتقد الناس ان للفن غاية : فتيقن المجتمع من بطلان النزعات الصوفية والفكرية المجردة ، وكانت الغلبة للعقل النفعي . على ان لفظة "موت" لا تتخذ في الادب معناها في الكائنات الحية . فعندما تقول ان الرمزية انتهت اوسواها من الاتجاهات الادبية فلا يعني ذلك انها انكمشت وانحسرت وانطفات الى الابد . ذلك ان الرمزية اتخذت في فرنسا وجهات جديدة اشهرها على الاطلاق جماعة الدادايسم Dadaisme "او الفوقواقعية وال "الادب المكعب" وقد حاول التعبير عما لا يعبر عنه. واضافت الى وسائل الرمزيين وسائل اخرى تنم عن حرية الشاعرون ايراد الصور بحسب ما تمر في النفس قبل ان ينظمها العقل . فهم باطنيون اساسا وجوهرا "يتممون رمبو وملارمه " ولا يتركون فى امر تمرد الرمزية زيادة لمستزيد .

وهناك تاثير المبادىء الرمزية التي تجسدت في افراد امثال "بول فاليرى" و "بول كلودل" فأدبهما وان لم يكن رمزيا فهو نتيجة الاختمار والوعي اللذين جعلت منهما الرمزية اوضاعا بقية . فنشأ لدى الشاعرين وقد شرط

(١ p: 209 - 216 Parnasse et symbolisme - Mrtino

٣- لم تتحقق الرمزية في انتاج الا واختلف الناس في قيمته الادبية . فيصرح احد الرمزيين A. Rette[1]
(وله دراسة وافية عن الرمزية يجيبها شيء من التحيز) انملارمه ، المعلم ، لم يكن مفكرا عظيما ولا شاعرا عظيما
وكذلك يعتبر رمزي آخر C. Mauclair في السنة نفسها (١٨٩٤) ان الرمزية خارت وانطفأت . وهذا ما يستنتج من
تفسير Huret وكذلك استفسر Catulle Mendès تفسيرا حاول فيه ان يرتب الشعراء بحسب مقامهم
فكان الاسم الاول (فيكتور هيجو " اما اسم " ملارمه " فيجيء اخيرا بعد لامرتين وموسه و " دي ليل " . ١)

٤ - وفي عام ١٩٠٠ نشأت مدارس مختلفة من مثل Naturisme و Humanisme
Intégralisme ، Synthétisme ، Paroxysme ، Somptuarisme
Simultanéisme ، Intenséisme ، Sincérisme ، Impulsionnisme,
Unanimisme ، Futurisme ،

وغيرها والواقع ان هذه الاسماء لم تنطلق على مدارس بل على مذاهب فردية حملت اسم مدرسة لتدرأ عنها هجمات
النقاد او لتثبت معتقداتها الشخصية . وكانت جميعها تقاوم الاتجاه الرمزي لسببين اساسيين ، اولا : لان
الرمزية حصرت الادب في الادب (littérature pour littérateur) ثانيا : لانها نفسيات مريضة تستهان
بالموجودات الظاهرة ولا تؤمن بايجابية العلم .

ثم ان الرمزية حاولت ان تتمسك بنظرية الفن للفن " حتى المطلق بينما كان يعتقد الناس ان للفن
غاية : تخفيف المجتمع من بطلان النزعات الروحية والفكرية المجردة ، وكانت الغلبة للعقل النفعي . على ان
لفظة " موت " لا تتخذ في الادب معناها في الكائنات الحية . فعندما نقول ان الرمزية انتهت او سواها من الاتجاهات
الادبية فلا يعني ذلك انها انكمشت وانحسرت وانطفأت الى الابد . ذلك ان الرمزية اتخذت في فرنسا وجهات
جديدة اشهرها على الاطلاق جماعة الدادائيسم Dadaisme " او الفوتوريستية او الادب المكعب ، وقد
حاول التعبير عما لا يعبر عنه واضافت الى وسائل الرمزيين وسائل اخرى تم من حرية الشاعر في ايراد
الصور بحسب ما تمر في النفس قبل ان ينظمها العقل . فهم باطنيون اساسا وجوهرا " يتممون رمبو وملارمه " ولا يترددون في امر
تمديد الرمزية زيادة لمعتزيد .

وهناك تأثير المبادئ الرمزية التي تجسدت في افراد امثال " بول فاليري " و " بول كلودل " فأدبهما
وان لم يكن رمزيا فهو نتيجة الاختيار والوعي اللذين جعلت منهما الرمزية اوضاعا يقينية . انشاء لدى الشاعرين رغد مرتبط

---

[1] p: 209 - 216 Parnasse et symbolisme - Mrtino

بالتأليف منذ ١٨٩٠ وعاصرا الحركة الرمزية. رد فعل مال بهما الى طرق النظم المألوفة والى استثمار قوى العقل، والكلاسيكية. وكذا بلغ "اندره جيد" الاسلوب الكلاسيكي على ان ادبه في صوره وفي تعويله على فخيم الالفاظ لا يزال على وجود الرمزية لم ينعتق منها. ١)
اذن على هل ماتت الرمزية.

تتساءل المجلات، وتتداعى الاقلام متسائلة كل يوم هل ماتت الرمزية. الحق ان المؤرخين لم يصدروا في ذلك حكما باتا ولكننا نعتبر ان المبادئ الحادة التي نظمتها حوالي ١٨٩٠ فقدت من حدتها ومضائها المغالي فيه وتراجعت شيئا فشيئا عما اعتبرته نواميس نهائية ومقاييس لا تقبل الجدل، فخفتت الصرخة، وتدانت حدود الغلو، وتقاربت الى المعقول فجمع البارزون من الشعراء المعاصرين بين ما ظنته الرمزية شرطا ضروريا وكافيا للشعر وبين التقليد الكلاسيكي فنجم عن هذا الجمع موقف معقول ينتقي بعض فضائل المذهب الرمزي ويمزجها بخلاصة الكلاسيكية العليا ٢) لم تمت الرمزية ولم تبق في اوجها. فلا تزال مبادئها، بعد ان لانت، شعاعا يتسلل في ادب المعاصرين في فرنساء فكلوديل "يحول التصوف الرمزي الى تصوف مسيحي، ويحول "Péguy" الغيب الرمزي الى رمزية تاريخية ويكتنف "ابولينير" في الرمزية الفوق واقعية، كما امتد في زمن الحركة وبعدها الى ايطاليا فكان "D'annunzio" والى بلجيكا فكان "ماترلنك" والى اميركا فكان "ستورت مرل" Stuart Merril.

"المسرحية الرمزية"

ان الشعراء الرمزيين، شان سواهم من الشعراء المنتمين الى مختلف المدارس الادبية - وضعوا مسرحيتهم بحسب المذاهب الفنية التي اختطوها لانفسهم. فنفحوا في المجردات حياة وفي "صفوة الفكرة" وفاخروا بتحقيقهم ذلك. ولم تعد المسرحية قائمة على قوة المفاجئات في حوادث الرواية نفسها وانما توخوا ان يجعلوا للمسرحية تاثيرا شبيها بالتاثير الذي تتركه "السمفونية" في ذات السامع المتذوق. فاستعانوا بالانغام الموسيقية والانوار والاخراج وبالاضواء والعطور المنسجمة كلما اقتضت الحاجة على انها تساعد على خلق هذا الجو النفسي. وللمستشرق ملارمه فصل دقيق بذهل في هذا الباب. فبعد ان يتحدث ملارمه عن الرقص ويدخل الى

---

١) Parnasse et Symbolisme - Martino ص: ٢٠٧-٢١٦

٢) راجع في تراث الرمزية الكتاب القيم (1943) The Heritage of Symbolisme - C.M. Bowra.

بالتأليف منذ ١٨٩٠ وناصروا الحركة الرمزية . رد فعل مال بهما الى طرق النظم المألوفة والى استثمار قوى العقل ، والكلاسيكية . وكذا بلغ "اندريه جيد" الاسلوب الكلاسيكي على ان ادبه في صوره وفي تحويله على تقييم الالفاظ لا يزال على وجود الرمزية لم يتحقق منها . ١)

اذن على هل ماتت الرمزية .

تتساءل المجلات ، وتتداعى الاقلام متسائلة كل يوم هل ماتت الرمزية . الحق ان المؤرخين لم يصدروا في ذلك حكما باتا ولكننا نعتبر ان المبادئ الحادة التي تطرفت فيها حوالي ١٨٩٠ فقدت من حدتها ومغالاتها المغالى فيه وتراجعت شيئا فشيئا عما اعتبرته نواميس نهائية ومقاييس لا تقبل الجدل ، فخلقت المرخصة ، وتدانت حدود الغلو ، وتقاربت الى المعقول فجمع المبرزون من الشعراء المعاصرين بين ما ظنته الرمزية شرطا ضروريا وكافيا للشعر وبين التقليد الكلاسيكي فنتج عن هذا الجمع موقف معقول يقتضي بعض فضائل المذهب الرمزي ويمزجها بخلاصة الكلاسيكية العليا ٢) لم تمت الرمزية ولم تبق في اوجها فلا تزال مبادئها بعد ان لانت ، شعلة يتصل في ادب الرمزيين المعاصرين في فرنسا . فكلوديل" يحول التصوف الرمزي الى تصوف مسيحي ، ويحول " Péguy " التعبير الرمزي الى رمزية تاريخية ويكتشف "ابولينير" في الرمزية الذوق والنعمة ، كما امتد في زمن الحركة وبعدها الى ايطاليا فكان " D'annunzio دنونزيو ~~Maeterlinck~~ " والى بلجيكا فكان مارلنك والى اميركا فكان "ستورت مرل".

"المسرحية الرمزية"

ان الشعراء الرمزيين ، شأن سواهم من الشعراء المنتمين الى مختلف المدارس الادبية — وضعوا مسرحياتهم بحسب المذاهب الفنية التي اختطوها لانفسهم . فنفخوا في المجردات حياة وفي "صفوة الفكرة" وفاخروا بتحقيقهم ذلك . ولم تعد المسرحية قائمة على قوة المفاجئات في حوادث الرواية نفسها وانما توخوا ان يجعلوا للمسرحية تأثيرا شبيها بالتأثير الذي تتركه "السمفونية" في ذات السامع المتذوق . فاستعانوا بالانغام الموسيقية والانوار والاخراج وبالاضواء والعطور المنسجمة كما اقتضت الحاجة على انها تساعد على خلق هذا الجو النفسي . وللمستزيد ملازمة فصل دقيق مذهل في هذا الباب . فبعد ان يتحدث ملازمه عن الرقص و يدخل الى

---

١) Parnasse et Symbolisme - Martino ص ٢٠٧-٢١٦

٢) راجع في تراث الرمزية الكتاب القيم (1943) The Heritage of Symbolisme - C.M. Bowra.

جوهـره ويبدى صلاته بالفن المسرحي، بستطرد الى فصل عن المسرح يلفت فيه النظر الى مساهمة الفنون في الشعر بتوليد الحالة النفسية حتى تبلغ النفس حالة حلم من احلام الفردوس ١) ولا تعرف من حال هذه الناحية من الانتاج بحسب النظرة الرمزية ـ بمثل ماحللها ملارمه ، فلتراجع في اماكنها . ٢) ولقد اعتبر المسرحيون الرمزيون ان تسقط الحوادث ، وخلق القلق في الحاضرين ليست من باب الفن المسرحي الاعلى ، بل ان الغرض الاول والاخير انما هو وضع القارئ في جو. وفي عرفهم ايضا ان الشعر لا ينبغي ان يستقيم على وزن واحد ، فالشعر الحر ابلغ تعبيرا واقرب الى نقل الحالة النفسيه وخلقها في السامع وتوسيعها من الشعر الذى عهد في المسرحية الكلاسيكية اوبعدها . لان الابيات ذات الاوزان المختلفة موسيقى بحد ذاتها تغني . ولقد وضع H. de Régnier مسرحية عنوانها "L'Homme et la Sirène" يدرس فيها استحالة التفاهم بين ارجل والمراة . ووضع F.Hérold في مسرحية بعض اساطير الشرق والعصور الوسطى حيث يشغل الايمان والحب والموت وكلها ينبوع للرموز . ومسرحية Viélé Griffin وهي قائمة على القلق والصراع العاطفي . ويجدر بنا ان نذكر اسم F.Jammes و Verhaerens بنوع خاص حيث ترتكز المسرحية على الفلسفة والرموز محمولة في هودج الحركة "الدراماتيكية " هو كالرسام "رامبراندت" واضح غامض "مات الاله فالقافلة الانسانية وحدها الهيئة ." (راجع 230-Le symbolisme-Poizat

وانشاء "بول فور" مرسح الفن عام ١٨٩١ حيث كانت تمثل بعض المسرحيات الرمزية . وجدير بالذكر انهم حولوا النشيد الاول في الالياذة الى قطعة موسيقية ، كما انهم وضعوا نشيد الاناشيد في مسرحية ، وفي المشهد الذى تلقى فيه "سولاميت" عشيقها وتغنى وتسفح العطور ، سفحوا في القاعة عطورا تحقيقا لنظريتهم في المسرحية .

وانشأ مسرحا آخر اطلقوا عليه اسم "مسرح العمل" استمر يداب في الفترات الاولى بين ١٨٩٣-١٨٩٩ ثم تراخت فيه قوة الحركة شيئا بعد شيء . وكانت مسرحيات الشعراء الرمزيين غير الفرنسيين تترجم وتمثل واخصهم بالذكر الانكليزي . وكان من اهداف "العمل" الاولى اظهار "ابسن" للمجتمع الفرنسي لان مسرحيته تشمل ميول "المتفهقرين"

---

١) p: 171 - 185 Divagations - Mallarmé

٢) p: 189 - 204 Divagations - Mallarmé

جوهره ويبدى صلاته بالفن المسرحي ، بستطيرد الى فصل من المسرح يلفت فيه النظر الى مساهمة الفنون في الشعر بتوليد الحالة النفسية حتى تبلغ النفس حالة حلم من احلام الفردوس (١) ولا نعرف من خلال هذه الناحية من الانتاج بحسب النظرة الرمزية - بمثل ماحللها ملارمه ، فللتراجع في اماكنها . (٢) ولقد اعتبر المسرحيون الرمزيون ان تسقط الحوادث ، وخلق القلق في الحاضرين ليست من باب الفن المسرحي الاعلى ، بل ان الغرض الاول والاخير انما هو وضع القارئ في جو . وفي عرفهم ايضا ان الشعر لا ينبغي ان يستقيم على وزن واحد ، فالشعر الحر ابلغ تعبيرا واقرب الى نقل الحالة النفسيه وخلقها في السامع وتوجيهها من الشعر الذى عهد في المسرحية الكلاسيكية او بعدها . لان الابيات ذات الاوزان المختلفة موسيقى بحد ذاتها تغني . ولقد وضع H. de Régnier مسرحية عنوانها "L'Homme et la Sirène" يدرس فيها استحالة التفاهم بين الرجل والمرأة . ووضع F.Hérold في مسرحية بعض اساطير الشرق والعصور الوسطى حيث يشغل الايمان والحب والموت وكلها ينبوع للرموز . ومسرحية Viélé Griffin وهي قائمة على القلق والصراع العاطفي . ويجدر بنا ان نذكر اسم F. Jammes و Verhaerers بنوع خاص حيث ترتكز المسرحية على الفلسفة والرموز محمولة في هودج الحركة "الدراماتيكية" هو كالرسام "وامبراندت" واضح غامض، "مات الاله فالقافلة الانسانية وحدها الهيبة" (راجع 230-Le symbolisme-Poizat :

وانشاء "بول فور" مرسح الفن عام ١٨٩١ حيث كانت تمثل بعض المسرحيات الرمزية . وجدير بالذكر انهم حولوا النشيد الاول في الالياذة الى قطعة موسيقية ، كما انهم وضعوا نشيد الاناشيد في مسرحية ، وفي المشهد الذى تلقى فيه "سولاميت" عشيقها وتسطع العطور ، سفحوا في القاعة عطورا تحقيقا لنظريتهم في المسرحية .

وانشاء مسرحا آخر اطلقوا عليه اسم "مسرح العمل" استمر بداب في الفترات الاولى بين (١٨٩٢-١٨٩٩) ثم تراخت قوة الحركة فيه شيئا بعد شيء . وكانت مسرحيات الشعراء الرمزيين غير الفرنسيين تترجم وتمثل واخصهم بالذكر الانكليزى . وكان من اهداف "العمل" الاولى اظهار "ابسن" للمجتمع الفرنسي لان مسرحيته تشمل ميول "المتفقرين"

---

١) P: 171 - 185 Divagations - Mallarmé

٢) p: 189 - 204 Divagations - Mallarmé

وفيهـا انتقـاد المجتمع آنذاك ، وفيها تمجيـد الفرد . وفوضى تماشـي الاوسـاط الفكرية ، وهي بعيـدة عن المسرح بمعناه الكامل ، فاشخاصها اشبه بفكـر حيـة او رموز تلبـس رداء اللحـم والعظـم . ومسرحيـة "ابسن" وان فقدت خاصّيّـة الانغام في الالفاظ فهي لا تزال محافظـة على الفكـرة المجردة ، ساعيـة الى ماوراء العالـم المحسوس تائـقه الى حقيقـة مثلى .

على ان المسرحيـة الرمزيـة لم تتملك سؤددها الا بمسرحيـة "ماترلنك" البلجيكي المولود في عام ١٨٦٢ والحائز على جائزة "نوبل" عام ١٩١١ ومسرحيـته قائمة على ضـرب من الفلسفة الغير ايجابيـة . فهو يجعـل من "المجهول" و "اللاوعي" و ("العقل الباطن"، عجائب مبهمة . ان ما تدركـه من الكون ضـيق محـدود ، تحدق به دائـرة محلولكـة كلما توغلنا فيها خطوة تخبطنا في ظـلام من الجهـل لا ابتهـام ولا حياة ولا سـلام ولا سعادة فيه . والمجهــول في الكون كما هو فينا وعلى الشاعـر المسرحي ان يوضح المجهول و يضعه على بســاط الحياة اليوميـة ، فيبين العلاقـة التي تربـط اعمالنا بحياتنا الداخليـة التي لا نعيها . وكانما اشخاص مسرحياتـــه "مروبصون" يعمهون في كابوسهم ذاهلين امام فكرتهم بالكون .

و يبلور الموت فكرة المجهول ، فاذا الموت يرفرف حول مسرحياته فيولـد فيها القـلق والغرابـة والخوف . فالموت يحوم ولا يـرى ، و يهدد ولا يقبض عليه .

واشهر مسرحياته "الاميرة مالين" و "انتروز" و "العميان" و "Intérieur" و "العصفور الازرق" اخيرا وهو يتضـمن فلسـفة ماترلنك" : رحلـة الى عالـم من حلـم حيث يتخـذ الحيوان والطـير وتتخذ الاشياء ، والفكـر العادي بـه اشكالا رمزيـة تتحدث وتحيا .

لديه "تظل جلبة الحياة وشهوات الجماعـة بعيـدة عن الاعجوبـة الكامنة في هيكل النفس ١)"

و بنسبه بعضهـم الى اسـرة "امرسن" الفكرية ، بتفتحه على الناحيـة العجيبـة في الذات كى منيرة ٢) هذا واننا نضـرب صفحا عن مسرحيـة "بول كلودل" حيث تفضـي الرمزيـة الى التصـوف المسيحـي وفيتحـد الانسـان بالمطلق وحيث تحول جهـود الرمزيين الى ايمان يصل الانسـان بالله . ٣)

---

١) p:- 198 - 205 - Parnasses et Symbolisms - Martino

٢) p: 237 - Le symbolisme - Poizat

٣) p: 110 - 118 La litt. Symboliste - Schmidt

وفيهـا انتقـاد المجتمع آنذاك ، وفيها تمجيد الفرد . ولكن تماشي الاوساط الفكرية ، وهي بعيـدة عن المسرح بمعناه الكامل ، فاشخاصها اشبه بفكر رجية او رموز تلبس رداء اللحم والعظم . ومسرحيـة "ابسن" وان فقدت خاصَّةَ الانغام في الالفاظ فهي لا تزال محافظة على الفكرة المجردة ، ساعية الى ماوراء العالـم المحسوس تائـقة الى حقيقـة مثلى .

على ان المسرحيـة الرمزيـة لم تتملك سؤددها الا بمسرحيـة "ماترلنك" البلجيكي المولود في" عام ١٨٦٢ والحائز على جائزة "نوبل" عام ١٩١١ ومسرحيته قائمة على ضرب من الفلسفة الغير ايجابيـة فهو يجعـل من "المجهول" و"اللاوعي" و("العقل الباطن" ، عجائب مبهمة . ان ما تدركـه من الكون ضيق محـدود ، تحدق به دائـرة محلولكـة كلما توغلنا فيها خطوة تخبطنا في ظـلام من الجهـل لا ابتسام ولا حياة ولا سلام ولا سعادة فيه . والمجهـول في الكون كما هو فينا وعلى الشاعـر المسرحي ان يوضح المجهول ويضعه على بسـاط الحياة اليوميـة ، فيبين العلاقـة التي تربـط اعمالنا بحياتنا الداخليـة التي لا نعيها . وكانما اشخاص مسرحياتـه "مروبصون" يحملون في كابوسهم ذاهلين امام فكرتهم بالكون .

و يبلور الموت فكرة المجهول ، فاذا الموت يرفرف حول مسرحياته فيولـد فيها القـلق والغرابـة والخوف . فالموت يحوم ولا يـرى ، و يهدد ولا يقبض عليه .

واشهر مسرحياته "الاميرة مالين" و "انتروز" و "العميان" و" Intérieur "و "العصفور الازرق" اخيرا وهو يتضمن فلسفة ماترلنك" ، رحلـة الى عالـم من حلـم حيث يتخـذ الحيوان والطـير وتتخذ الاشياء ، والفكـر الحادبـه اشكالا رمزيـة تتحدث وتحيا .

لديه "تظل جلبة الحياة وشهوات الجماعـة بعيـدة عن الاجوبـة الالاهية في هيكل النفس (١) وبحسبه يخضعهم الى اسرة "امرسن" الفكرية ، يفتحي على الناحيـة العجيبة في الذات كوى منيرة (٢) هذا واننا نضرب صفحا عن مسرحيـة "بول كلودل" حيث تفضي الرمزيـة الى التصـوف المسيحـي فيتحـد الانسـان بالمطـلق وحيث تحول جهـود الرمزيين الى ايمان يصل الانسـان بالله . (٣)

(١ p:- 198 - 207 - Parnasse et Symbolisme - Martino

(٢ p: 237 - Le symbolisme - Poizat

(٣ p: 110 - 118 La litt. Symboliste - Schmidt.

أ اهداف الرمزية - وسائل البلوغ "

تتفرع اهداف "الرمزية" الى اتجاهات ثلاثة : ١) اتجاه فلسفي "غيبي" ٢) اتجاه سيكولوجي نفساني ٣) اتجاه اداتي لغرض غايته الجمال والكمال في الفن . نفصلها فيما يلي : -

١- الاتجاه الفلسفي (الغيبي) - (Transcehdental)

ويرتبط مباشرة بنظرية افلاطون المثالية كما تتجلى في حواره في "السفسطائي" و"البارمنيد" وينعكس ايضا في الخطوط الفلسفية العامة التي اختطها الفيلسوف الالماني "كانت"، وبمجمل نظرية "هيكل" بنوع خاص ثم ان هذه النزعة تعممت في الحيز الفني في "البارسيفال" للموسيقى "ڤنر" ونعتبر ان هذا الاتجاه مظهر من مظاهر المثالية التي كانت تستهدفها الرمزية عامة حيال الوجود والكون من ناحية، وحيال الشعر من ناحية اخرى ، ف"المثالية" ابين ما يتميز به هذا النوع من الادب .

ومؤداه ان العالم الوضعي فيمادته التي تقع تحت حواسنا ، ليس الا صورة قابلة التبدل والتغير صورة شاحبة لحقيقة خالدة ثابتة ، ارفع وامثل وقد تكون هي وحدها الحقيقة الكائنة ، والكون رسم مشوه لدنيا مثالية اخرى ، لا تقع منا بحس وانما تلتقط عن طريقي الفكر المجرد والمخيلة . والعالم مادة وجوهر . والاشياء تختلف بحسب مظاهرها المادية ، اما في الجوهر فانها تتقارب وتتشابه لان الجواهر "الشيئية" قسم من الجوهر المجرد الامثل الذي تجمعت عنه وانبثقت . فينبغي اذن ان ننفي المظاهر الخارجية الكمية ، ولا نعتبر وجودها الا بقدر ما ينبعث منها الجوهر الصحيح . وثَمّ علاقة بعض الجواهر ببعض . وبالتالي فلا وجود للكون الا بقدر ما تلتقي فيه ذواتنا الجوهر . فنحن لا نبصر الكون الا من خلال ذواتنا . وكينونة الكون ليس الا بنا . وكل المظاهر الكونية المادية في ال" Cosmos "ان هي الا رموز . فكل ما يظهر هو رمز للحقيقة الحقة . "فالحقائق مختبئة وراء الاشكال الرمزية .وكل موجود هو رمز للحقيقة" وكل مايقع تحت الحس ويظهر انما هو رمز "(١) وكذا تلتقط ذواتنا بواسطة الحس ما تنفعل به وبلفحها بجو شعوري . وقد تنفعل الذوات لعوامل حسية مختلفة توقظ فيها اجواء متقاربة متشابهة غير متلازمة او متطابقة لان الاجواء في النفس لا تتطابق . فلو فرضنا ان

---

١) اندريه جيد " Le traité du Narcisse. ص ٢١ و٢٤ .

أ اهداف الرمزية ــ ووسائل البلــــوغ "

تتفرع اهداف "الرمزية" الى اتجاهات ثلاثة : ١) اتجاه فلسفي "غيبي" ٢) اتجاه سيكولوجي نفساني ٣) اتجاه اداتي لخوض نابشه الجمال والكمال في الفن . تفصلها فيما يلي :ــ

ا ــ الاتجاه الفلسفي (الغيبي) – (Transcendental)

هو تبسط مباشرة بنظرية افلاطون المثالية كما تتجلى في حواريه في "الفيدون" و"البارمنيد" وينعكس ايضا في الخطوط الفلسفية العامة التي اختطها الفيلسوف الالماني "كانت" وبمجمل نظرية "هيجل" بنوع خاص. ثم ان هذه النزعة تمثلت في الحيز الفني في "البارسيفال" للموسيقي "فاغنر" ونعتبر ان هذا الاتجاه مظهر من مظاهر المثالية التي كانت تستهدفها الرمزية عامة حيال الوجود والكون من ناحية، وحيال الشعر من ناحية اخرى . و"المثالية" ابرز ما يتميز به هذا النوع من الادب.

ومؤداه ان العالم الوضعي بماديته التي تقع تحت حواسنا ، ليس الا صورة قابلة للتبدل والتغيير ، صورة شاحبة لحقيقة خالدة ثابتة ، ارفع وأمثل وقد تكون هي وحدها الحقيقة الكائنة ، والكون رسم مشوه لدنيا مثالية اخرى ، لا تقع منا بحصر وانما تلتقط عن طريق الفكر المجرد والمخيلة . والعالم مادة وجوهر ، والاشياء تختلف بحسب مظاهرها المادية ، اما في الجوهر فانها تتقارب وتتشابه لان الجواهر "الشيئية" قسم من الجوهر المجرد الاصيل الذي تجمعت منه وانبثقت . فينبغي اذن ان تنفي المظاهر الخارجية الكمية ، ولا نعتبر وجودها الا بقدر ما ينبعث منها الجوهر المحض . وثَمّ علاقة بعض الجواهر ببعض . وبالتالي فلا وجود للكون الا بقدر ما تلتقي فيه ذواتنا الجوهر . فنحن لا نبصر الكون الا من خلال ذواتنا . وكينونة الكون ليست الا بنا . وكل المظاهر الكونية المادية في الـ"Cosmos" ان هي الا رموز . فكل ما يظهر هو رمز لحقيقة الحقة . "فالحقائق مختبئة وراء الاشكال الرمزية . وكل موجود هو رمز للحقيقة" "وكل ما يقع تحت الحس ويظهر انما هو رمز" ١) وكذا تلتقط ذواتنا بواسطة الحس ما تتصل به وتلقمها بجو شعوري . وقد تتصل الذوات لعوامل حسية مختلفة تتوسط فيها اجواء متقاربة متشابهة غير متلازمة او متطابقة لان الاجواء في النفس لا تتطابق . فلو فرضنا ان

---

١) اندريه جيد " Le traité du Narcisse. ص ٢١ و ٢٤ .

الجو الاول احدثه عامل الحاسة "الشامة" واتى الثاني عن الحاسة "السامعة" وثالث عن "الطعم" او "اللمس" نتج ان جواهر العوامل الخارجية متقاربة، فولوجها الى الذات - على اختلاف في الوسائل - ترك اجواء متقاربة ولم نقل مطابقة لان التطابق لا يحدث الا في حالة شاذة مريضة اطلق عليها علماء النفس اسم (الشعور المرئي) "Le sentiment du déjà-vu".

فنلمس اعلام الرمزيين هذا التقارب في جواهر المظاهر المادية في الكون، ولما حصل تشابه في انفسهم من جراء تفاعل الذات مع العالم الخارجي استنتجوا ان التشابه في النتائج حاصل تشابه في "جواهر" الاشياء العاملة. وجوهر الاشياء يعود الى الجوهر الاتم، الى "المطلق" او "المجهول" او "اللانهاية". فلا كونت مشكلة بلوغ المجهول دنيا من الآلام في نفس اولئك الشعراء المتشوقة. فجمدت انظارهم تحدق بالمطلق الذي لا يعرف الحدود عسى ان تعثر عليه في الكون. واكتنفت انفسهم لهفة دائمة وتشوق موجع نحو "اللانهائي" وفي هذه المشادة بين الواقع والمطلق، بين المادي والمعنوي، بين النسبي والشامل تارجحت نفوسهم هاربة من الاول نازعة الى الثاني حتى اتفق لها ان تبلغ احيانا ضربا من "الكشف" الصوفي. وبلغ انتاجهم مبلغ الصلاة. ١)

- ويرجع "بودلير" هذا التقارب الى غريزة الشاعر وهو يبحث عن الجمال في حنايا الكون: "ان الغريزة العجيبة الخالدة نحو الجمال هي التي ترينا الارض ومظاهرها وكلمحة او كبعض صور من السماء". ٢).

ويقول ملارمه في احاديثه عن الشعر: "ان فكري فكر في ذاته وبلغ وجهة نظر صافية." "فيك تجمع الكينونة والفكرة فتجد الفرد سر الذي لا يؤمل بلوغه الا بالموت." و "ان فكري اجهدته سعة الكون الذي لا يعرف الحدود فاضاع مهمته.." ويضيف في مكان آخر: "وبينا انا ادأب في شعري التقيت هاويتين افشلتاني. احداهما هاوية العدم" - وكنت اجهل آنذاك البوذية" و "..اجل انني على بيّنة اننا اشكال باطلة للمادة. لكننا اشكال رفيعة ابتدعت الله والنفس، رفيعة بحيث اني اود - في وعي ذاتي - ان ادفع هذه المادة الى الحلم وهي عاجزة عن بلوغه، فاغني الروح وانشد العواطف العلوية المتشابهة التي تراكمت فينا منذ بدء العصور ٣)

---

١) يراجع في هذا الصدد كتاب Poésie et Prière-Henri Bremond وكتاب La poésie pure ص ١٤٨

٢) M. Eigeldinger , Le dynamisme de l'Image dans la poésie Fr.p:125

٣) Propos sur la poésie ملارمه ص: سابقا ٩ ٧٩ ٦٦ ٩٨ ٧٧ ٩ ٥٩ ٠

٠/٠

الجو الاول احدثه عامل الحاسة "الشامة" والثاني من الحاسة "السامعة" والثالث من "الطعم" او "اللمس" نتج ان جواهر العوامل الخارجية متقاربة لو لوجهها الى الذات - على اختلاف في الوسائل - ترك اجواء متقاربة ولم نقل مطابقة لان التطابق لا يحدث الا في حالة شاذة مريضة اطلق عليها علماء النفس اسم (الشعور المرئي)

Le sentiment du déjà-vu

فتلمس اعلام الرمزيين هذا التقارب في جواهر المظاهر المادية في الكون، ولما حصل تشابه في انفسهم من جراء تفاعل الذات مع العالم الخارجي استنتجوا ان التشابه في النتائج حاصل تشابه في "جواهر" الاشياء العاملة، وجوهر الاشياء يعود الى الجوهر الاتم، الى "المطلق" او "المجهول" او "اللانهاية" "الانوكونت" مشكلة بلوغ المجهول دنيا من الآلام في أنفس اولئك الشعراء المتشوقة، فجمدت انظارهم تحدق بالمطلق الذي لا يعرف الحدود عسى ان تعثر عليه في الكون. واكتنفت انفسهم لهفة دائمة وتشوق موجع نحو "اللانهائي" وفي هذه المشادة بين الواقع والمطلق، بين المادي والمعنوي، بين النسبي والشامل تارجحت نفوسهم هاربة من الاول نازعة الى الثاني حتى اتفق لها ان تبلغ احيانا ضربا من "الكشف" الصوفي. وبلغ انتاجهم مبلغ الصلاة. ١)

و يرجع "بودلير" هذا التقارب الى غريزة الشاعر وهو يبحث عن الجمال في خفايا الكون: "ان الغريزة العجيبة الخالدة نحو الجمال هي التي تربط الارض ومظاهرها وكلمحة او كبعض صورة من السماء". ٢).

و يقول ملارميه في احاديثه عن الشعر: "ان فكري فكر في ذاته و بلغ وجهة نظر صافية. "فيك تجمع الكينونة والفكرة فتجد الفردوس الذي لا يؤمل بلوغه الا بالموت." و "ان فكري اجهدته سعة الكون الذي لا يعرف الحدود فاضاع مهمته.." ويضيف في مكان آخر: "وبينما انا ادأب في شعري التقيت هاوبتين اشلتاني احداهما "هاوية العدم" - وثانيتهما جهل الذات البوذية" ".. اجل انني على بينة انا اشكال باطلة للمادة. لكننا اشكال "رفيعة ابتدعت الله والنفس، رفيعة بحيث اني اود - في وعي ذاتي - ان ادفع هذه المادة الى الحلم "وهي عاجزة عن بلوغه، فاغني الروح وانشد العواطف العلوية المتشابهة التي تراكمت لدينا منذ بدء العصور ٣)

---

١) يراجع في هذا الصدد كتاب Poésie et Prière-Henri Bremond وكتاب La poésie pure ص ١٢٨

٢) M. Eigeldinger , Le dynamisme de l'Image dans la poésie Fr.p:125

٣) Propos sur la poésie ملارميه ص: ٤٩، ٦٩، ٧٨، ٩٧، ٥٩.

٠/٠

وكانت هذه النزعة التي تبعدهم عن الواقع المادى شديدة ،حتى ان "بودلير" ١)عقب ادغار بو ـ عمد الى المخدرات ليحيا في غيبوبة الحلم ، واما "رمبو" فهام في الكون يبحث عن وحدة شاملة تبلغ ما لا يبلغ، واما "ملارمه" فانطوى على ذاته يسبر الفكرة المجردة الصافية .

ب ـ الاتجاه السيكولوجي نحو العقل الباطن ـ .

على ان هذا التجنح نحو المطلق واللانهائي المجهول لم يكشف لهم عن العلاقات بين جواهر الحقائق المختلفة التي في اثرها كانوا يجدون . وتحسسوا انهم يكوّنون ، مع العالم المخلوق الواحد ، وحدة لا تتجزأ . فهم من الكون جزء لازم ، ولا حقيقة لهذا الكون الا في ذواتهم، فانطووا على الذات يسبرون غورها ووقفوا على الاعماق يستنبشون خفاياها علهم ان وجدوا جوهرهم الخالص يجدوا حقيقة الوجود المادى (Cosmos) فيتمتعوا بالمطلق المنشود .وكانت قد شاعت نظريات العلامه Freud في العقل الباطن ، وانتحت العلوم النفسية ،عقب التيار العلمي الالماني ، ونظريات ، E. Poe ٢) ناحية في الشخصية الانسانية لم يؤبه لها ، ولا تعرض لها الادب . وهي ناحية لا تبرز الا بين الحلم واليقظة او في الحلم ، آن تتعطل القوى العقلية المتعمدة الارادية الواعية ، وتطفو هي في تيار صورى غير منتظم لانه غير خاضع للعقل ، وغير متعمد لانه خلو من كل عمل ارادى ، وغير واع لانه لا يرتبط مع الواقع البيولوجي اليقظ . وهذه الزاوية من الشخصية الانسانية هي ما اتفقوا على تسميتها "باللاوعي" . ٣)

وجدوا في اثر هذه الناحية المجهولة من الانسان علهم ان يقبضوا على الحقيقة الكبرى . فالعالم الخارجي ليس سوى صورة العالم الداخلي ورموزه ٤) ولكن كيف يستقصى هذا العالم الداخلي . وكيف يكشف عنه القناع؟ في حالة الحلم حيث يتضح كل شيء امام الفكر فيبصر في حوادث الكون ترابطا جديدا لم يتسن للعيون ان تراه في حالة الوعي "٥) ويضيف في ال Curiosités Esthétiques ص: ٢٤٣

---

١) راجع قصيدة Correspondances في بحثنا والتي تعتبر اساسا لبعض الاتجاهات الرمزية .
٢) لقد علق اعلام المؤرخين والادباء اهمية كبرى على تاثير E.Poe ايضا في هذا الاتجاه نحو الباطن .
٣) راجع في هذا الصدد فصلا للفيلسوف Bergson في كتابه L'énergie spirituelle الحلم ص: ٨٥
٤) Le symbolisme-Poizat ص: ٦٣
٥) L'Art Romantique- Beaudelaire ص ٢٢٨ E. Fr. Ed.Poe et les 1er Symbolistes, Seylaz p:89
../..

وكانت هذه النزعة التي تبعدهم عن الواقع المادي شديدة ، حتى ان "بودلير" ١) عقب ادغار بو ـ عمد الى المخدرات ليحيا في غيبوبة الحلم ، واما "رمبو" فهام في الكون يبحث عن وحدة شاملة تبلغ ما لا يبلغه واما "ملارمه" فانطوى على ذاته يسبر الفكرة المجردة الصافية .

ب ـ الاتجاه السيكولوجي نحو العقل الباطن .

على ان هذا التجنح نحو المطلق واللانهائي المجهول لم يكشف لهم عن العلاقات بين جواهر الحقائق المختلفة التي في اغوارها كانوا يجدون ، وتشعروا انهم يكونون ، مع العالم المخلوق الواحد ، وحدة لا تتجزأ . فهم من الكون جزء لازم ، ولا حقيقة لهذا الكون الا في ذواتهم ، فانطووا على الذات يسبرون غورها ووقفوا على الاعماق يستنبئون خفاياها علهم ان وجدوا جوهرهم الخالص يجدوا حقيقة الوجود المادي (Cosmos) ليتمتعوا بالمطلق المنشود ، وكانت قد شاعت نظريات العلامه Freud في العقل الباطن ، وانتحت العلوم النفسية ، عقب التيار العلمي الالماني ، ونظريات ، E. Poe [٢] ناحية في الشخصية الانسانية لم يؤبه لها ، ولا تعرض لها الادب . وهي ناحية لا تبرز الا بين الحلم واليقظة او في الحلم ، أن تتعطل القوى العقلية المتمددة للارادة الواعية ، وتطفو هي في تيار عفوي غير منتظم لانه غير خاضع للعقل ، وغير متعمد لانه خلو من كل عمل ارادي ، وغير واع لانه لا يرتبط مع الواقع البيولوجي اليقظ . وهذه الزاوية من الشخصية الانسانية هي ما اتفقوا على تسميتها "باللاوعي" . [٣]

ويجدوا في اثر هذه الناحية المجهولة من الانسان علهم ان ينفذوا الى الحقيقة الكبرى . فالعالم الخارجي ليس سوى صورة العالم الداخلي ورموزه [٤] ولكن كيف يستقصى هذا العالم الداخلي . وكيف يكشف عنه القناع ، في حالة الحلم حيث ينفتح كل شيء امام الفكر فيبصر في حوادث الكون ترابطا جديدا لم يحسن للعيون انتزاه في حالة الوعي [٥] ويضيف في الـ Curiosités Esthétiques ص ٢٤٢

---

١) راجع قصيدة Correspondances في بحثنا والتي تعتبر اساسا لبعض الاتجاهات الرمزية
٢) لقد علق اعلام المؤرخين والادباء اهمية كبرى على تأثير E. Poe ايضا في هذا الاتجاه نحو الباطن .
٣) راجع في هذا الصدد فصلا للفيلسوف Bergson في كتابه L'énergie spirituelle الحلم ص ٨٥
٤) Le symbolisme-Poizat ص ٦٣
٥) L'Art Romantique- Beaudelaire ص ٢٢٨ Ed. Poe et les 1er Symbolistes. E. Seylaz p:89

../..

"اذ ذاك تتحادث الالوان ، وتتهادى الاصوات انغاما موسيقية، وتتحدث العطور بعوالم من الفكر ، فالانسان اذن شخصية مزدوجة و بنيرى هذا الازدواج في عراك بين "الأنا" الحقيقي" والانا "الاخر ، بين الذات الواقعية والذات "الضبابية" "البخارية" وتنطبق هذه الظاهرة اللاواعية (حيث تعمل المخيلة الحالمة وحدها بتآلف صوري غريب اذ يتعطل المنطق) ، على انتاج رمبو في كتابه Les Illuminations خاصة كما سيتبين ، ومن معينه استقت "الفوق واقعية".

واذن فالذات تتدفق في جوفها الكامن بينابيع لا تعرف الاستقرار. وقرارة الاعماق لا تدرك الا كالوهج الخلب لفتة من الزمن ، وتزول، فالأجدر ان تظل منطوين ، متاملين ، وفي شبه غيبوبة الحلم حتى نستفكنه المطاوي الغائبة في مغاوز الباطن ، وهو ضرب من ضروب التصوف. وهكذا فان الشاعر الرمزي يتخذ من الحالات المتولدة في العقل الباطن، ومن الازمات المبهمة في "اللاوعي" "ازمة الحبل" بالقصيدة هو يتامل في اعماقه ، فتصبح اعماقه مدارا للانتاج . فحملهم ذلك على التوسع باسطورة " Narcisse ونرسيس يمثل الجمال الذى ابى ان يقدم ذاته قربانا لحب ربات الاولمب. فانحنى فوق الماء يتأمل ذاته ، يتعشقها و يعبدها حتى قضى نحبه. ولقد عرض الاديب" اندره جيد" هذه الحالة بما ترجمته : "يتامل

"الشاعر التقي ، و ينحني فوق الرموز ، وكل ما يظهر رموز - و ينزل بهدوء الى قلب الاشياء ،

"وعندما يلج الفكرة في رؤياه ، و يبصر العدد المنسجم المتلازم في كيانه الذى هو مسند الشكل

" الناقص ، يقبض على هذا الشكل دون ان يأبه له ، لانه عبوري ، فيعطيه شكلا ابديا هو الشكل

" الحقيقي المقدور . . لان الانتاج الفني بلورة ، وقسم من الفردوس حيث تزدهر الفكرة ، بطهارتها

" العليا . . الخ . . . " ١)

ولكن النفس الانسانية تنطوي على ادران غزيرة . ايصور الشاعر كل ما في ذاته ، حتى الادران . اجل . لان النظر الى الاخلاق اختلف اتجاهه. لم تعد الاخلاق نسبة الفكر الفردى - الاجتماعي وانما اصبحت في متسع امكانيات التعبير الشعرى ، باستقصاء الشاعر آخر ما يستقصي و يعبر بتعبير سائغ بحيث لا تعجز الالفاظ عن تادية الفكرة . فالتعبير الكامل عن كوامن الباطن هو فضيلة بحد ذاته . اذ تترجم الكلمة عن ناحية معينة ترجمة تامة كانها هي فكرة بحد ذاتها . وهل في الامكانيات اللفظية ان تعرب عن كل ما يختلج في الاعماق ؟

---

١) Le Traité du Narcisse-A.Gide علم (١٨٩١) ص: ٢٤

٠/٠

"اذ ذاك تتحادث الالوان ، وتتمادى الاصوات انغاما موسيقية، وتتحدث العطور بحوائم من الفكر ، فللانسان اذن شخصية مزدوجة و يحس هذا الازدواج في عراك بين "الأنا" الحقيقي " والأنا" الاخر ، بين الذات الواقعية والذات "الضبابية" "البخارية" وتنطبق هذه الظاهرة الواهية (حيث تحمل المخيلة الحالة وحدها بتآلف سوى فريد الا بتعطيل المنطق) ، على انتاج ربو في كتابه Les Illuminations خاصة كما سيتبين ، ومن محسنيه استقت "الفوق واقعية"

واذن فالذات تتدفق في جوفها الكامن بينابيع لا تعرف الاستقرار . وضرارة الاعماق لا تدرك الا كالوهج الخلب لفتة من الزمن ، وتزول ، فالأجدر ان تتأمل منطوين ، متاملين ، وفي شبه غيبوبة الحلم حتى تنعكس المطاوي النائية في مخاوز الباطن ، وهو ضرب من ضروب التصوف . وهكذا فان الشاعر الرمزي يتخذ من الحالات المتولدة في العقل الباطن ، ومن الازمات المبهمة في " اللاوعي " من مثل "أزمة الحبل" بالقصيدة . هو يتامل في اعماقه ، فتصبح اعماقه مدارا للانتاج . فيحملهم ذلك على التوسع باسطورة " Narcisse نرسيس يمثل الجمال الذي ابى ان يقدم ذاته لحب ربات الاولمب . فانحنى فوق الماء يتأمل ذاته ، يعشقها و يعبدها حتى قضى نحبه . ولقد عرض الاديب "اندره جيد" هذه الحالة بما ترجمته : " يتامل

" الشاعر التقي ، و ينحني فوق الرموز ، وكل ما يظهر رموز - وينزل بهدوء الى قلب الاشياء ،
" وعندما يلمح الفكرة في رؤياه و يبصر العدد المنسجم المتلازم في كيانه الذي هو مسند الشكل
" الناقص ، يقبض على هذا الشكل دون ان يأبه له ، لانه عبوري ، فيعطيه شكلا ابديا هو الشكل
" الحقيقي المقدور . . . لان الانتاج الفني بلورة ، وقسم من الفردوس حيث تزدهر الفكرة ، بطهارتها
" العليا . . الخ . . . " (١)

ولكن النفس الانسانية تنطوي على ادران قذرة . ايصور الشاعر كل ما في ذاته ، حتى الادران . اجل . لان النظر الى الاخلاق اختلف اتجاهه . لم تعد الاخلاق نسبة الفكر الفردي - الاجتماعي وانما اصبحت في متسع امكانيات التعبير الشعري ، باستقصاء الشاعر آخر ما يستقصي هو يعبر بتعبير سائغ بحيث لا تعجز الالفاظ عن تأدية الفكرة . فالتعبير الكامل من كوامن الباطن هو فضيلة بحد ذاته . اذ لم تترجم الكلمة من ناحية معينة ترجمة تامة كانما هي فكرة بحد ذاتها . وهل في الامكانيات اللفظية ان تعرب عن كل ما يختلج في الاعماق .

---

(١) Le Traité du Narcisse-A.Gide (١٨٩١) ص ٢٤

٥/٠

دون ان يعتريها شحوب؟ أليست الالفاظ وسيلة ناقصة باهتة عاجزة عن تادية الصور والحالات العبورة والمخبات الدفينة في قرارة النفس البشرية . لم تكن العقدة آنذاك جديدة في الادب ، فان قسما ليس باليسير من نظرية "كارليل" قائمة على عجز الكلم عن الترجمة . ولقد اوسع الفيلسوف Bergson هذه النقطة درسا في كتابه Les données immédiates de la conscience وكذا فانهم وجدوا الحقيقة ~~«المعطيات الوجدانية»~~ بديهيات الوجدان الابدية في ذواتهم فتاملوها . يقول "ملارمه" :

وبعد ان وجدت مفتاح نفسي ، ووسط دائرتها ، تمسكت كالعنكبوت المقدس بخيوط خرجت من حيز فكري ، احوك بها ، حيث تتلاقى ، ابدع "التخريم" .... وما الخلود النسبي اذا قيس بغبطة تامل الابدية ، اذ أتمتع بالابدية ، حياء في نفسي . ١) غير ان مشكلة المعرفة بواسطة التامل الذاتي الحدسي ولد مشكلة اخرى مرجعها كيف يتجسد الفكر الداخلي المتأمل ، بشكل فني ولغتنا ثمرة العالم المادي لان العقل نتيجة المادة في علاقاتها المتبادلة (يقول Bergson Notre intelligence est l'intellig.des solides ٢) وكيف يعبر المحدود عن غير المحدود . وهل يتسع لكلمة ان تجمع مجمل المدار الذاتي المنثي في العقل الباطن . وما هي المزايا التي اذا منحتها الالفاظ جعلت منها اداة للتعبير تامة . فغدا الادب على حد قول بول فاليري : "Une extention des propriétés du langage." اى "التوسيع في خصائص اللغة "

فنشا على اثر هذه الازمة اتجاه نحو توسيع الامكانيات الادائية في اللغة .

ج - الاتجاه الادائي اللغوي - وسائل البلوغ

تسود العالم فكرة ان الموسيقى هي ارفع الفنون اطلاقا لانها اوسعها امكانا للتعبير عن لمع المكنونات الباطنة ، ولانها تكيف نفسية السامع المستوعب قيمها ، بحسب ما تتغير ، فتتسع النفس حتى تنطلق الى ارحاب لا تعرف القرار ، او انها تتخفض فتنخفض وتنسحق وتستدق مظهرة " مفعول الكذب وجبروته " ، وتولد في نفس السامع معنى الهزات والاوهام ؛ وفي الحقل العقلي تنقشع الانغام عن شبه وضوح ، عن مثل فكرية ، عن صور مجردة لا تتمثل الا في الرياضيات بتلازم قوانينها وانسجامها . وشاعت موسيقى Wagner وكان يعبر "عن أعمق

---

١) Propos sur la poésie-Mallarmé ص: ٧٠-٧١

٢) P: 1 L'Evolution créatrice - Brgson

دون ان يعتريها شحوب؟ اليست الالفاظ وسيلة ناقصة باهتة عاجزة عن تادية الصور والحالات العبورة والخفيات الدقيقة في قرارة النفس البشرية . لم تكن العقدة آنذاك جديدة في الادب، فان لنا تعبيراً يسيراً من تطورية "كارليل" تانعم على عجز الكلم عن الترجمة . ولقد اوسع الفيلسوف Bergson هذه النقطة درساً في كتابه Les données immédiates de la conscience "البديهيات الوجدانية" وكذا فانهم وجدوا الحقيقة الابدية في ذواتهم فتاملوها . يقول "ملارمه" :

وبعد ان وجدت مفتاح نفسي ، ووسط دائرتها ، تمسكت كالعنكبوت المقدس بخيوط خرجت من حيز فكري ، احوكه بها ، حيث تتلاقى ، ابدع "التخريم" .... وما الخلود النسبي اذا ليس بخبسطة تامل الابدية ، اذاً تمتع بالابدية ، حياة في نفسي . (١) غير ان مشكلة المعرفة بواسطة التامل الذاتي الحدسي ولد مشكلة اخرى مرجعها كيف يتجسد الفكر الداخلي المتأمل ، بشكل فني ولغتنا ثمرة العالم المادى لان العقل نتيجة المادة في علاقاتها المتبادلة . (يقول Bergson : Notre intelligence est l'intellig.des solides . (٢)

وكيف يعبر المحدود عن غير المحدود . وهل يتسع لكلمة ان تجمع مجمل المدار الذاتي المثلي في العقل الباطن . وما هي المزايا التي اذا منحتها الالفاظ جعلت منها اداة للتعبير تامة . فغدا الادب على حد قول بول فاليرى : "Une extention des propriétés du langage." اى "التوسيع في خصائص اللغة" فنشأ على اثر هذه الازمة اتجاه نحو توسيع الامكانيات الادائية في اللغة .

ج - الاتجاه الادائي اللغوى - وسائل البلوغ

تسود العالم فكرة ان الموسيقى هي ارفع الفنون اطلاقاً لانها اوسعها امكاناً للتعبير عن لمسع المكنونات الباطنة، ولانها تكيف نفسية السامع المستوحب فيها، بحسب ما تتغير ، فتتسع النفس حتى تنطلق الى ارحاب لا تعرف القرار، او انها تنخفض فتخنق وتنسحق وتستدق مظهرة" مفعول الكآب وجبروته " ، وتولد في نفس السامع معنى الهزات والاوهام، وفي الحقل العقلي تتفتح الانغام عن شبه وضوح ، عن مثل فكرية ، عن سمو مجردة لا تتمثل الا في الرياضيات بتلازم قوانينها وانسجامها . وشاعت موسيقى Wagner وكان يعبر "عن أعمق

---

(١) Propos sur la poésie-Mallarmé ص ٧١-٧٢ .

(٢) P: 1 L'Evolution créatrice - Brgson

الاسرار الانسانية .. وكان في جلال انغماسه يفوق الانسان : بالارادة، والشوق، وضبط الذات، والضغط

العصبي، والانفجار" وكان بودلير يقول عنه : par cette Passion, il ajoute à quelque chose je ne sais quoi de surhumain; par cette passion il comprend et fait tout comprendre ".

وكانما وجد في Wagner سيد العناصر الاداتية كان يتصف ان بذلهما ١).

ويذكر صاحب المجلد القيم ان Wagner كتب "لبودلير" رسالة بتاريخ ١٥ نيسان عام ١٨٦١ يذكر فيها الغبطة القصوى التي شعر بها لدى قراءته لمقال الشاعر الفرنسي عنه ؟ وبدا "بودلير" عام ١٨٦٠ تواما لـ Wagner بتلك الهواجس، والاحداس، وقوى صبوه ٢)

وقصاراه ان النظرة الجمالية في الشعر تتلاقى والنظرة الجمالية في الموسيقى، وان اختلفت الاهداف في بعض النقاط. وكان Wagner في موسيقاه يخرج من الافرادى العرضي الى العام الابدى، ويغمر المستمع ببحر من الضياء، وان يفتح امامه نوافذ على ذاته الباطنية التي لا تبلغ. وعزم على ان يجعل من الموسيقى ما توخاه بودلير من الشعر : "آلة تستحث الشعور الانساني بجعلها ان تبلغ المطلق بواسطة الايحاء والعلاقات التي لا تعرف النهاية" ٣)

وشعر الادباء إثر Wagner عن طريق بودلير بنوع خاص "ان الموسيقي استهدفت رامي الأدب وبلغتها "بالمجد والظفر" فعمد الادباء في الربع الاخير من القرن التاسع عشر ان ينتزعوا من الموسيقى فضائلها الاداتية وان يلحقوها بالادب علهم بذلك يحققون شيئا من هذه الاستحالة الادبية التي سموها هفوا في عرفنا -"الشعر الصافي" لان الشعر لا يبلغ الصفاء. وسيرا من هذا الاعتبار استنتج فاليري ان الرمزية سميت (La poésie pure) وحددت كما يلي : " ان ما يطلق عليه اسم الرمزية هو عقد النية المشتركة بين مختلف اسر الشعراء ليستمدون من خيرات الموسيقى خيراتهن وارزاقهن " ٤) و يقول "ملارمه "ان الموسيقى، منذ "فغنر" ازدرى البيت الشعري لتكون القصيدة " ٥)

---

١) L'Esthétique de Beaud-Ferran ص: ٣٥٤
٢) " " " " ص: ٣٥٦
٣) " " " " ص: ٣٥٨
٤) Variété I - Valéry ص: ٩٥
٥) Divagations - Mallarmé ص: ٢٤٤

الاسرار الانسانية . وكان في جلال انغامه يفوق الانسان ، بالارادة والشوق ، وضبط الذات ، والضغط العصبي ، والانفجار" وكان بودلير يقول عنه : par cette Passion, il ajoute à quelque chose je ne sais quoi de surhumain; par cette passion il comprend et fait tout comprendre ".

وكانما وجد في Wagner سيد العناصر الاداتية كان يتحقق ان يذللها ١)

ويذكر صاحب المجلد القيم ان Wagner كتب "لبودلير" رسالة بتاريخ ١٥ نيسان عام ١٨٦١ يذكر فيها الغبطة القصوى التي شعر بها لدى قراءته لمقال الشاعر الفرنسي عنه ؟ وبدا "بودلير" عام ١٨٦٠ تواما لـ Wagner يملك الهواجس والاحداس ، وفي صورة ٢)

وصار اراه ان النظرة الجمالية في الشعر تلاقي والنظرة الجمالية في الموسيقى ، وان اختلفت الاهداف في بعض النقاط . وكان Wagner في موسيقاه يخرج من الافرادي الموضعي الى العام الابدي ، ويغمر المستمع ببحر من الضياء ، ويفتح امامه نوافذ على ذاته الباطنية التي لا تبلغ . وعزم على ان يجعل من الموسيقى ما توخاه بودلير من الشعر ، "آلة تستوحي الشعور الانساني بعمقه ان تبلغ المطلق بواسطة الايحاء والعلاقات التي لا تعرف النهاية" ٣)

وشعر الادباء إثر Wagner وعن طريق بودلير بنوع خاص "ان الموسيقى استبدت بعرشي الاداب وبلغتها "بالمجد والظفر" فعمد الادباء في الربع الاخير من القرن التاسع عشر ان ينتزعوا من الموسيقى فضائلها الاداتية وان يلحقوها بالادب علهم بذلك يحققون شيئا من هذه الاستحالة الادبية التي سموها هنوا في عرفنا "الشعر الصافي" لان الشعر لا يبلغ الصفاء . وسيرا من هذا الاعتبار استنتج فاليري ان الرمزية سميت (La poésie pure) وحددت كما يلي : " ان ما يطلق عليه اسم الرمزية هو عقد النية المشتركة بين مختلف اسر الشعراء يستمدون من خيرات الموسيقى خيراتهن وارزاقهن " ٤) ويقول "ملارمه" "ان الموسيقى ، منذ "فاغنر" لا تزيل البيت الشعري لتكون القصيدة " ٥)

---

١) L'Esthétique de Beaud-Ferran ، ص ٣٥٤
٢) " " " " ص ٣٥٦
٣) " " " " ص ٣٥٨
٤) Variété I - Valéry ، ص ٩٥
٥) Divagations - Mallarmé ، ص ٢٤٤

فكيف حاول الرمزيون ان يرفعوا الشعر الى "الصفاء" وان يستخدموا الخصائص الموسيقية . يرجع ذلك الى البنود الآتية :-

١- الايحاء والموسيقى غرضها ايحاء حالة في نفس السامع.

الصرخة اصل الكلمة . والكلمة نوعان من حيث معناها ، والمعنى غرضها الاساسي . فمنها ما يلازم المعنى المحدود ، ومنها ما يستعمل ليولد في نفس الآخرين حالة شبيهة بحالة واضعها،[1] وهذا ما يستدعي الحس والتفكر والتأمل ، حيث تتحد قوى المبدع الاول بقوى القارئ . فالالفاظ والحالة هذه تمسي حقيقة مستقبلة اكثر مما تفسر حقيقة راهنة ماضية . وكذا تصبح اللغة جهازا من الصور ، لانها توقظ هذا الجهاز ، وتولده قلت تولده لانها لا تخلقه من العدم بل تساهم على تنميته واتساعه . فالفهم يصبح ايقاظ حالة شعورية وحلم وتامل . فلا تعود اللفظة اشارة محدودة بل اداة انفعال . وتختلف هذه الانفعالات باختلاف الافراد والظروف الزمانية والمكانية والبيولوجية وغير ذلك مما يكوّن "المعادلة الشخصية" فينشأ ما نسميه "التراكم اللغوي" لان اللفظة من حيث معناها قيمة محدودة ، اما من حيث انها اداة انفعال فقيمته لا تعرف الحدود ، وكثيرا ما تساهم نغمة البيت في توسيع هذه القيم كما سنرى . والشعر "الصافي" من هذا القبيل ، يقرر انتصار الالفاظ الايحائية على الاخرى المحدودة الشَّيئية" . وليس من المحتم ان تتعادل الحالات النفسية لدى الخالق والقارئ "[2]. وقد توسع في القارئ اكثر او اقل (اوار لا [illegible] مخيلة الشاعر) " فالذي يضع العقدة الحسابية ليس لحي بافضل الذين يجدون حلها الامثل "على حد قول فاليري [2]) مما يفضي الى ان الكلمة الواحدة قد توقظ في مختلف الافراد اجواء شتى . وهذا سبب من اسباب الغموض اللغوي وعدم تضمين اللفظ معناه "المحدود" والداعي الى تفوق الفن على الطبيعة ليصبح ضربا من ضروب المخدرات . وكذا فلا يصور الشيء بكامله وانما يكتفي بالاشارة الى بعض اجزائه .

وفضيلة الايحاء قائمة على امكانياته لان الايحاء كالعتمة يوسع الافتراضات ويطلق المخيلة والشعور والتامل . فالايحاء يحوك الوفا من الخيوط الموثقة حول مغزل النفس او قل انه انتظار شيء سيحدث وفي الانتظار لذة لا تعرفها الحقيقة الواقعة . وكانما تنقسم الالفاظ الى نثرية وشعرية . والاخيرة هي الغرض ومن هذا القبيل

---

[1] La double fonction du langage- Paulhan

[2] راجع Entretiens avec P.Valéry, F.Lefèvre p: 275

./.

فكيف حاول الرمزيون ان يرفعوا الشعر الى "الصفاء" وان يستخدموا الخصائص الموسيقية . يرجع ذلك الى البنود الآتية :-

١- الايحاء والموسيقى غرضهما ايحاء حالة في نفس السامع.

المرحلة اصل الكلمة . والكلمة لونان من حيث معناها ، والمعنى غرضها الاساسي . فمنها ما يلازم المعنى المحدود ، ومنها ما يستعمل ليولد في نفس الآخرين حالة شبيهة بحالة واضعها(١) وهذا ما يستدعي الحس والتفكر والتأمل ، حيث تتحد قوى المبدع الاول بقوى القارئ . فالالفاظ والحالة هذه تمسي حقيقة مستقبلة اكثر مما تفسر حقيقة راهنة ماضية . وكذا تصبح اللغة جهازا من الصور ، لانها توقظ هذا الجهاز ، وتولده . قلت تولده لانها لا تخلقه من العدم بل تساهم على تنميته واتساعه . فالقسم يصبح ايقاظ حالة شعورية وحلم وتأمل . فلا تعود اللفظة اشارة محدودة بل اداة انفعال . وتختلف هذه الانفعالات باختلاف الافراد والظروف الزمانية والمكانية والبيولوجية وغير ذلك مما يكوّن "المعادلة الشخصية" بينها ما نسميه "التراكم اللغوي" لان اللفظة من حيث معناها ليست محدودة امام حيث انها اداة انفعال قد يعتمها لا تصرف الحدود ، وكثيرا ما تساهم نغمة البيت في توسيع هذه القيم كما سنرى . والشعر "الصافي" من هذا القبيل ، يفسر انتصار الالفاظ الايحائية على الاخرى المحدودة الفنّية" . وليس من المحتم ان تتعادل الحالات النفسية لدى الخالق والقارئ (وان ارها مستحيلة التساوي). وقد توسع في القارئ اكثر او اقل "فالذي يضع العقدة الحسابية ليس بافضل الذين يجدون حلها الا مثل" على حد قول فاليري(٢) مما يفضي الى ان الكلمة الواحدة قد توقظ في مختلف الافراد اجواء شتى . وهذا سبب من اسباب الغموض اللغوي وعدم تضمين اللفظ معناه "المحدود" والداعي الى تفوق الفن على الطبيعة ليصبح ضربا من ضروب المخدرات . وكذا فلا يصور الشيء بكامله وانما يكتفي بالاشارة الى بعض اجزائه .

وفضيلة الايحاء قائمة على امكانياته لان الايحاء كالنغمة يوسع الافتراضات ويطلق المخيلة والشعور والتامل . فالايحاء يحوك الوفا من الخيوط اللولبية حول منزل الفكرة او قل انه انتظار شيء سيحدث وفي الانتظار لذة لا تعرفها الحقيقة الواقعة . وكانما تنقسم الالفاظ الى نثرية وشعرية . والاخيرة هي الغرض من هذا القبيل

---

(١) La double fonction du langage- Paulhan

(٢) راجع Entretions avec P.Valéry. F.Lefèvre p: 275

./.

فن الدهانة . حيث يولد انسجام الالوان ، واظلالها ، وادهان بعض الخطوط والاجزاء ، في نفس المتمتع ، جوا ايحائيا شبيها بتأثير الالفاظ الشعرية . وفن " Rembrandt " من هذا الباب ، حيث تحمل اللوحة اليك ما ينطلق وراء الخطوط والالوان ، والحجم .

Deux choses sont également requises : L'Une est certaine somme de complexité ou plus proprement de combinaison; l'autre une certaine quantité d'esprit Suggestif, quelque chose comme un courant souterrain de pensée non visible, indéfinie ... c'est l'excès dans l'expansion du sens qui ne soit être qu'insinué. (١

وللمشترع " ملارمه " قول صراح ، " ان ما شيد من صروح ، وللبحر ، والوجه الانساني متعة لا يؤدي بها الوصف ، بل يجعلها " الايحاء " ٢) واذن ففي الايحاء غنى للفكر لان فعل اللغة الايحائية الرئيسي هو توليد مجارى فكرية وشعورية ، تمازجت ام تفرعت . ٣)

والشعر الرمزي شحنة ايحائية ، فكانما يتم للشعر ان ينطق الصمت . ففي هذا الايحاء يتراكم السكوت ويحفظ ويمتد . " هذا ما يبدو في ابتسامة " Joconde " وفي " اصبع يوحنا " المرفوعة في تمثال " ده فنشي " ثم ان الايحاء بمثابة عصا رئيس الجوقة الموسيقية . فكما ان سيلا من الموسيقى يتدفق تحت اشارته ، كذا تنبجس الدنيا الداخلية بانفعال اللفظة الايحائية ، ولقد رأينا بحسب تحديد " كانت " ان الرمز يوحي الشيء الذي يرمزه ، وذلك معوّل في سعته على استعدادات القارئ ليشارك المبدع في خلقه . فمن شان الرمزية اذن ان تولد الشعور بالايحاء لا ان تصفه . وليس هنالك وصف للانسان المنعتق من المادة . بل احياء الشعور بالخلاص والانعتاق في القارئ . . . كان الادب الرومنتيكي يستعمل الالفاظ وهو يحملها معناها المادي الايجابي ، فاذا الفاظه اشياء محدودة ، قد لا يتسرب ، من مجرد ذكرها ، الى القارئ ما اختلجت به نفس الشاعر ، اما الرمزيون فكانوا يجعلون من الالفاظ مواضيع تبعث وكائنات توحي مواضيع اخرى ، ومخلوقات هوائية . كـ " Nymphee " و " Faunes " و " Sylphe " فيلبسون الالفاظ على حد قول A. Thibaudet " لهانا شعوريا " ٤) ولقد تعمدوا الفاظا تبدو ولا رابط غرامطيقي بينها في " البيت " كموقع حبات المسبحة ، تنفرد واحدة واحدة وتنفتح ما بينها عوالم من وضوح تتسع دائرتها النورية في ارحاب نصف منيرة ، نصف مظلمة . وكان من هذا

(١ La poésie pure - H.Bremond ص: ١١٨

(٢ Divagations - Mallarmé ص: ٢٤٥

(٣ La double fonct.du langage-Paulhan ص: ١٦٩

(٤ La poésie de st.Mallarmé ص: ١٢٣

فن الدهانة. حيث يولد انسجام الالوان، واظلالها، وادهان بعض الخطوط والاجزاء، في نفس المتمتع، جوا ايحائيا شبيها بتاثير الالفاظ الشعرية. ولن Rembraudt " من هذا الباب، حيث تحمل اللوحة اليك ما ينطلق وراء الخطوط والالوان، والحجم.

> Deux choses sont également requises : L'Une est certaine somme de complexité ou plus proprement de combinaison; l'autre une certaine quantité d'esprit Suggestif, quelque chose comme un courant souterrain de pensée non visible, indéfinie ... c'est l'excès dans l'expansion du sens qui ne soit être qu'insinué. ١)

وللمشترع "ملارمه" قول صراح، "ان ما نشيد من عروج، وللبحر، والوجه الانساني متعة لا يؤديها الوصف، بل يجعلها "الايحاء" ٢) واذن ففي الايحاء غنى للفكر لان محل اللغة الايحائية الرئيسي هو توليد غموض مجازي فكرية وشعورية، تمازجت ام تفرقت. ٣)

والشعر الرمزي شحنة ايحائية، فكانما يتم للشعر ان ينطق الصمت. ففي هذا الايحاء يتراكم السكوت ويحتشد ويمتد. ٤) هذا ما يبدو في ابتسامة ال Joconde " وفي "اصبع يوحنا" المرفوعة في تمثال "دي فنشي" ثم ان الايحاء يشابه بصفتها رئيس الجوقة الموسيقية. فكما ان سيلا من الموسيقى يتدفق تحت اشارته، كذا تنبجس الدنيا الداخلية بأسرها بانفصال اللفظة الايحائية. ولقد رأينا بحسب تحديد "كانت" ان الرمز يوحي الشيء الذي يرمزه، وذلك معوّل في صحته على استعدادات القارئ ليشارك المبدع في خلقه. فمن شان الرمز اذن ان تولد الشعور بالايحاء لا ان تصفه. وليس هنالك وصف للانسان المنعتق من المادة، بل ايحاء الشعور بالخلاص والانعتاق في القارئ... كان الادب الرومنتيكي يستعمل الالفاظ وهو يحملها معناها المادي، الايجابي، فاذا الفاظه اشياء محدودة، قد لا يتسرب، من مجرد ذكرها الى القارئ ما اختلجت به نفس الشاعر. اما الرمزيون فكانوا يجعلون من الالفاظ مواضيع تبعث وكائنات توحي مواضيع اخرى، ومخلوقات هوائية. كـ" Sylphe " و" Faune " و" Nymphes " فيلبسون الالفاظ على حد قول Thibaudet ألمانا شعورية ١) ولقد تمحو الالفاظ تبدو ولا رابط غير منطقي بينها في "البيت" كوقع حبات المسبحة تنفرد واحدة واحدة وتفتح ما بينها عوالم من وضوح تتسع دائرتها النورية في ارجاء نصف منيرة نصف مظلمة. وكان من هذا

---

١) ص: ١١٨

٢) ص: ٢٤٥ La poésie pure - H.Bremond

٣) ص: ١٦٩ Divagations - Mallarmé

٤) ص: ١٢٣ La double fonct.du langage-Paulhan

La poésie de st.Mallarmé

الاتجاه ان جعل من الادب ينبوعا لا ينضب، فلذته لذة الموسيقى الكلاسيكية تستعذب بجدة كلما أصغنا اليها، ويشتد تاثيرها ويخبو بحسب تهيؤنا لاستيعاب المادة الفنية . مما حدا بالاديب فاليري الى مقال عنوانه "Pièce sur l'Art" في كتابه "قطع عن الفن" L'infini Esthétique

وللايحاء اللغوي هذا فضيلة رفع الفن الى رسالته السامية . قال الفيلسوف برغسن :

L'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympatisons avec le sentiment exprimé. Dans les procédés de l'art on retrouvera, sous une forme atténuée, raffinée et en quelque sorte spiritualisés, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'etat d'hynose (1)

وكأنما يتسلل من خلال الالفاظ الايحائية لون من السحر، يخدّر القوى العاملة الواعية في القارئ ، ويفرض عليه، دون ان يتميز ذلك ، حالة المبدع الشعورية، كتأثير المنوم في عملية الضغط المغناطيسي .
ولا جدل في ان التأثير الفني لين، خفيف ، وانما هو من جبلة الطبيعة نفسها .

والامثال التي تتوارد وافرة . . نخص منها بالذكر قصيدة بودلير "دعوة الى الرحيل" وقصيدة "رمبو" "السفينة السكرى" و L'après-midi d'une faune" لملارمه التي وضعها الموسيقي (De Bussy) في موسيقى هوائية، ايحائية، تغادر في المتمتع شعوراً هو نفس الذي يتصاعد من قراءة هذه الرائعة التي هي مطلق ايحاء ، ومحض حس غامض، . . . والرؤيا الشعرية لا تاتي الا بالايحاء .

" la suggérer, voilà le rêve ,....(Mallarmé) -

٢- الابهام والحلم- وهو ايضا من جوهر الموسيقى، لان الموسيقى "حالة" وفي كل حالة شيء من الابهام او هي الابهام كله لما فيها من عدم انتظام ، ولما يكتنفها من الاضطراب .

والابهام غير الغموض، وقد يكون الغموض نتيجة له . فبينما تنطبق كلمة غموض على القصيدة بكاملها ، تستعمل لفظة ابهام لعدم التنويه الكامل عن الشيء الواحد فيها . وكان هذا من اهدافهم لان الوضوح مبتذل وكان جماعة البرناس قد اتقنوا اللوحات الواضحة وبلغوا فيها الكمال في Sonnets Le Comte de l'Isle و Hérédia

فاعتمدوا الابهام اجتنابا للابتذال . فمن الاسفاف في رأيهم ان نصور الشيء المادي بكامله، لان تلوين الشيء كاملا

==

(1) Les données immédiates de la conscience-Bergson ص ١١

الاتجاه ان جعل من الادب ينبوعا لا ينضب ، فلذته لذة الموسيقى الكلاسيكية تستعذب بجدة كلما اصغينا اليها ويشتد تاثيرها ويخبو بحسب تهيؤنا لاستيعاب المادة الفنية . ما حدا بالاديب فاليري الى مقال عنوانه "Pièce sur ~~l'Homme~~ L'Art" في كتابه "قطع من الفن" L'infini Esthétique

وللايحاء اللغوي هذا فضيلة رفع الفن الى رسالته السامية . قال الفيلسوف برغسن :

L'objet de l'art est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympatisons avec le sentiment exprimé. Dans les procédés de l'art on retrouvera, sous une forme atténuée, raffinée et en quelque sorte spiritualisée, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'etat d'hynsse (1)

وكأننا بتسلل من خلال الالفاظ الايحائية لون من السحر ~~يخدر~~ يخدّر القوى العاملة الواعية في القارئ ، ويفرض عليه دون ان يتميز ذلك ، حالة المبدع الشعورية ، كتأثير النوم في عملية الضغط المغناطيسي .

ولا جدل في ان التأثير الفني خفيف ، وانما هو من ~~صميم~~ الطبيعة نفسها .

والامثال التي تتوارد وافرة . نخص منها بالذكر قصيدة بودلير "دعوة الى الرحيل" وقصيدة رمبو "السفينة السكرى" و L'après-midi d'une faune لملارمه التي وضعها الموسيقي (De Bussy في موسيقى هوائية ايحائية ، تغادر في المتمتع شعوراً هو نفس الذي يتصاعد من قراءة هذه الرائعة التي هي مطلق ايحاء ، ومحض حس غامض ... والرؤيا الشعرية لا تاتي الا بالايحاء .

" la suggérer, voilà le rêve ....(Mallarmé) –

٢- الابهام والحلم - وهو ايضا من جوهر الموسيقى ، لان الموسيقى "حالة" وفي كل حالة شيء من الابهام او هي الابهام كله لما فيها من عدم انتظام ، ولما يكتنفها من الاضطراب .

والابهام غير الغموض ، وقد يكون الغموض نتيجة له . بينما تنطبق كلمة غموض على القصيدة بكاملها ، تستعمل لفظة ابهام لعدم التشويه الكامل من الشيء الواحد فيها . وكان هذا من اهدافهم لان الوضوح يبتذل وكان جماعة البرناس قد اتقنوا اللوحات الواضحة وبلغوا فيها الكمال في Sonnets – Le Comte de l'Isle و Hérédia فاعتمدوا الابهام اجتنابا للابتذال . فمن الاسفاف في رأيهم ان تصور الشيء المادي بكامله لان تلوين الشيء كاملا

---

(1) Les données immédiates de la conscience–Bergson ، ص 11

ووضعه خالصاً لا تميز في القارئ معنى السحر العجيب والغرابة التي تتم الحلم . فعلى الشاعر ان لا يعرض الحقيقة لنور ساطع ، بل ان يرفعها في شيء من الحلم ، فتطلع شيئاً فشيئاً وقد احدق بها ظل . . . " الاظلال " و " الحلم " يمسحان الواقع بعطر الجمال . ومن هذا الاعتبار عقدوا على ان التنويه عن الشيء فيتمامه يضيع على المطلع لذة الاكتشاف المتدرجة . فهم كما ترى يجعلون من الاكتشاف وفي الاكتشاف صعوبة ، متعة القراءة وعنصراً ملازماً للقصيدة . فينبغي ان نقف حيال الاداء مستكشفين ، بينما يسع القارئ — في النصوص السهلة العادية ، ان يقرأ اللفظة التالية بمجرد قراءته بعضاً منها . فلا ينبغي ان تعطى المادة كاملة تامة ، بل ان تستنبط استنباطاً بالاستنارة ، بلمحة من " المادة " المعنية . واستنباط القارئ ، سائر ما يرمي اليه الفنان ، يغرض لدى المتذوق نوعاً من التفاهم الروحي بين موهبين الخلاق .

قال " ملارمه " تسمية الشيء تفقد ثلاثة ارباع البهجة ، القائمة ، في القصيدة ، على الاستكناه شيئاً بعد شيء . " ان استعمال هذه الاعجوبة الصغيرة هي الرمز بعينه " ١) وهذا ما قصد اليه الشاعر Verlaine اذ قال في المذهب الشعري : —

Rien de plus Cher que la Chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint (٢)

فهو يضع على الشعر مسحة من السكر ، يكتنفها الابهام . و يضيف " ملارمه " في مكان آخر : " يتم الشعر عندما تذوب الانشودة والرؤيا في لذة مبهمة النشيد ٣) وعن قصيدته هيرودية ، عام ١٨٦٤ ، : " انني على ابتداع لغة تنبثق من قواعد للشعر جديدة احددها بكلمتين : ان نصور مفعول الاشياء فينا لا الاشياء في ذاتها . ٤) وهم لم يعطوا الالفاظ معانيها المعتادة ، بل وضعوها في شبه زورق من الاحلام والابهام لتبلغ ابعد حدود التعبير . والحلم يغمر كل شيء . والحقيقة يبطنها الحلم . قال " بودلير " : " ليس لكل ما في الارض الا وجود جزئي وما الحقيقة الحقة الا بالحلم " . و يورد " ملارمه " من بعده ايضاً : " اجل انني لا ادري اننا لسنا سوى اشكال مادية باطلة . ٥) واذا كانت الحقيقة بالحلم ، فعلى الشعر ان ينحسر عن مادة الحقيقة الى الحلم

---

١) La poésie de St. Mallarmé – Thibaudet ص: ١٠٩
٢) Choix de poésies – Velaine ص: ١٩١
٣) Propos Sur la poésie – Mallarmé ص: ١٩
٤) " " " " ص: ٤٣
٥) Vie de St. Mallarmé – H. Mondor. ص: ١٩٣

ونحسه خالصاً لا تميز في القارئ معنى السحر العجيب والغرابة التي تتم الحلم. فعلى الشاعر ان لا يعرض الحقيقة لنور ساطع، بل ان يرفعها في شيء من الحلم، فتطلع شيئاً فشيئاً وقد احدق بها ظل ... " الاظلال" و "الحلم" يسحران الواقع بعطر الجمال. ومن هذا الاعتبار عقدوا على ان التنويه عن الشيء فيه تمامه يضيع على المطالع لذة الاكتشاف المتدرجة. فهم كما ترى يجعلون من الاكتشاف وفي الاكتشاف صعوبة متعة القراءة وعنصراً ملازماً للقصيدة. فينبغي ان تضغط حيال الاداء مستكشفين، بينما يسرع القارئ – في النصوص السهلة العادية، ان يقرأ اللفظة التالية بمجرد قراءته بعضاً منها. فلا ينبغي ان تعطى المادة كاملة تامة بل ان تستنبط استنباطاً بالاستفارة بلمحة من [المادة " المعنية. واستنباط القارئ، سائراً ما يرمي اليه الفنان، يخرض لدى المتذوق نوعاً من التفاهم الروحي بين عوين الخلاق.

قال "ملارمه" تسمية الشيء تفقد ثلاثة ارباع البهجة القائمة في القصيدة على الاستكناه شيئاً بعد شيء". "ان استعمال هذه الاعجوبة الصغيرة هي الرمز بعينه" ١ وهذا ما قصد اليه الشاعر Verlaine اذ قال في احد قصائده الشعرية :-

Rion de plus Cher que la Chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint (٢)

فهو يضع على الشعر مستحسن المكسر، يكتنفها الابهام. ويضيف "ملارمه" في مكان آخر : "يتم الشعر عندما تذوب الانشودة والرؤيا في لذة تبهمة النشيد" ٣) ومن قصيدته هيرودية عام ١٨٦٤ : "انني على ابتداع لشعر تنبثق من قواعد للشعر جديدة احددها بكلمتين: ان تصور مفعول الاشياء فينا لا الاشياء في ذاتها." ٤) وهم لم يعطوا الالفاظ معانيها المعتادة، بل وضعوها في شبه زورق من الاحلام والابهام لتبلغ الى ابعد حدود التعبير. والحلم يتم كل شيء، والحقيقة يعطيها الحلم. قال "بودلير" : "ليس لكل ما في الارض الا وجود جزئي وما الحقيقة الحقة الا بالحلم" ويورد "ملارمه" من بعده ايضاً : "اجل انني لادري اننا لسنا سوى اشكال مادية باطلة." ٥) واذا كانت الحقيقة بالحلم، فعلى الشعر ان يحسر عن مادة الحقيقة الى الحلم

---

١) La poésie de St. Mallarmé – Thibaudet ص١٠١
٢) Choix de poésies – Velaine ص١٩١
٣) Propos Sur la poésie – Mallarmé ص١٩
٤) " " " " ص٤٢
٥) Vie de St. Mallarmé – H. Mondor. ص١٩٢

الذى هو الحقيقة، وان يسرد بلون الابهام لتغدو طبيعته من طبيعة الحلم جوهرا . وكانما تصبح به الاشياء احلاما تمر، او ان الاشياء تكاد تبرز "في ظل متعمد، بالفاظ غير مباشرة، اشبه بالصمت، فيتلاعب المبدع، و يشرق من حروفه وهم يعادل نظرنا الى الاشياء ١) " ولقد تقوم الحروف مقام الاشياء فترتمي على الالفاظ اظلال تستدل منها المعاني وتستنتج .

ويقول فرلين : Pas de couleur rien que la nuance
(Art.Poétique)

وتعمدهم الابهام ورد عن حاجة بينة في رسالتهم الشعرية . فادبهم ، ادب اجواء ~~يتكئ على~~ مرتكزة على هذا العامل "الابهامي" ليساعده على خلق الجو النفسي الذى تستوحيه القصيدة في ذات القارئ . ولو ان المعاني اتت واضحة مقدودة كالمنطق ، لما استطاعوا ابلاغ الجو او الحالة، ولاخفقت رسالة الشعر ثم ان شعرهم كثيرا ما ياتي تعبيرا عن ناحية غامضة في الذات ولا ريب في ان تكون الطريقة الابهامية اقرب الى توليد الحالة الغامضة في النفس من النص الواضح ... زد على ذلك انه من العسر ان نعبر عن الاغوار البعيدة الغائبة فينا الدائمة التحرك والتغير والتدفق (وكذا سماها السيكولوجي وليم جيمس مجارى الضمير) بشكل جامد، محدود ، واضح وضاء، فكيف يعبر الجامد عما هو متحرك . وفي عدم الاستطاعة هذه "عجز" "ومبرر" . عجز لان الفنان يتميز عن سواه بانه يؤدى بشكل جميل ما يعجز عن ادائه سائر الناس، "ومبرر" لان الغرض في الشعر الرمزى لم يكن التفسير بل العدوى ونقل الحالة . وخير الوسائل للاعراب عن المبهم من هذه الحالة وضع النشاوة المبهمة . فيعبر عن المبهم بابهام يشبهه ليؤدى بكليته .

قلنا اذن ان شعرهم يستدعي التأمل والحلم، وان عماد ذلك هو الابهام، فالابهام "هو المفتاح الذهبي الذى يفتح هيكل الحلم" والحجر الفلسفي الذى يحول الى حلى كل مادة يحكها . قال احد اعضاء الاسرة الرمزية الذين كانوا يترددون الى "احاديث الثلثاء" في منزل "ملارمه" لم نفتش عن الجمال، لانه من اهداف البرناس، بل كنا ننشد المفتاح الذهبي الذى يفتح امامنا باب الاحلام في البيت الشعرى" ٢) وشرح ذلك ما اورده Gourmont عن استنتاج الرمزيين للتيار الفلسفي الذى عم اوربا بين ١٨٤٥-١٨٧٠ .

---

١) Divagations - Mallarmé ص: ٣٢٦

٢) Le symbolisme - A.Poizat. ص: ١٤٣

الذى هو الحقيقة، وان يسرد بلون الابهام لتغدو طبيعته من طبيعة الحلم جوهرا . وكأنما تصبح به الاشياء احلاما تمر، او ان الاشياء تكاد تبرز "في ظل متعمد، بالفاظ غير مباشرة، اشبه بالصمت، فيتلاعب المبدع، ويشرق من حروفه وهم يعادل نظرنا الى الاشياء [1] " ولقد تقوم الحروف مقام الاشياء فترتمي على الالفاظ اظلال تستدل منها المعاني وتستنتج .

ويقول فرلين : Pas de couleur rien que la nuance
(Art.Poétique)

وتعمد هم الابهام ورد من حاجة بينة في رسالتهم الشعرية . فادبهم ، ادب اجواء مرتكزة على هذا العامل "الابهامي" ليساعده على خلق الجو النفسي الذى تستوحيه القصيدة في ذات القارئ . ولو ان المعاني اتت واضحة محدودة كالمنطق ، لما استطاعوا ابلاغ الجو او الحالة ولاخفقت رسالة الشعر ثم ان شعرهم كثيرا ما يأتي تعبيرا عن ناحية غامضة في الذات ولا ريب في ان تكون الطريقة الابهامية اقرب الى توليد الحالة الغامضة في النفس من النص الواضح ... زد على ذلك انه من الخسران تعبير عن الاغوار البعيدة النفسية تلك الدائمة التحرك والتغير والتدفق [؟] وكذا سماها السيكولوجي وليم جيمس مجارى الضمير [؟] بشكل جامد محدود ، واضح وضاء ، فكيف يعبر الجامد عما هو متحرك . وفي عدم الاستطاعة هذه "عجز" "وتبرير" . عجز لان اللغة ن يعجز عن سواه بانه يؤدى بشكل جميل ما يعجز عن ادائه سائر الناس "وتبرير" لان الغرض في الشعر الرمزي لم يكن التفسير بل العدوى ونقل الحالة . وخير الوسائل للاعراب عن المبهم من هذه الحالة ونبع الغشاوة المبهمة . فيعبر عن المبهم بابهام يشبهه ليؤدى بكليته .

قلنا اذن ان شعرهم يستدعي التأمل والحلم، وان عماد ذلك هو الابهام، فالابهام "هو المفتاح الذهبي الذى هو يفتح هيكل الحلم" والحجر الفلسفي الذى يحول الى حلم كل مادة يحكها . قال احد اعضاء الاسرة الرمزية الذين كانوا يترددون الى "احاديث الثلثاء" في منزل "ملارميه" لم نفتش عن الجمال، لانه من اهداف البرناس بل كنا ننشد المفتاح الذهبي الذى يفتح امامنا باب الاحلام في البيت الشعرى" [2] ويشرح ذلك ما اورده Gourmont عن استنتاج الرمزيين للتيار الفلسفي الذى عم اوربا بين ١٨٤٥--١٨٧٠ .

---

[1] Divagations - Mallarmé ص: ٣٢٦
[2] Le symbolisme - A.Poizat. ص: ١٤٣

In relation toman, the thinking, the subject, the world, all that is external to the "I", exists only according [redacted] to the idea of it which he shapes for himself. We know only phenomena, we reason only concerning appearences : all truth in tiself escapes us : the essence is inapproachable. It is this fact which schopenhauer has popularized in his very clear and simple formula; the world is my representation " (١)

وهذا ما وجه الرمزيين نحو "الحلم" يلقون فيه الحقيقة . ولنضع نصب اعيننا ان الرمزية كانت رد فعل في وجه ما سبقها من الادب وشعرت بتعب وثقل من سطحية الرومانتيكية الواضحة، ومن وضوح البرناسية المادية، فاصبح الحلم بابا من الابواب الادبية ، وكيف يدرك "الحلم" وكيف يعبر عنه . قد يكون "الابهام" امثل الوسائل ، فعمدوا اليه لان عتمة الابهام تفسح الحدود المادية وتدعو الى التأمل وبالتالي الى جو شبيه بالجو الذي توسعه الموسيقى الكلاسيكية في البصائر .

٣- "الايقاع" "ان الالفاظ بمعناها المألوف توحي معنى جديدا، رفيعا ، عجيبا ، غرو ربا ، فتعبر الالفاظ عما نفحها به الشاعر . ويدخل هذا التيار الصوتي المنظم سامعه الى تزاوج فكرة الخلاق، فتنمو فيه .(٢) وشاعت بين الناس فكرة مرجعها ان الرمزيين اعتبروا الشعر موسيقى . ولقد عاد سوء فهم معظم النقاد لبيت ورد في "المذهب الشعري" الذى اومانا اليه : De la musique avant toute chose

"الموسيقى ، الموسيقى ، قبل كل شيء" . والصواب ان الرمزيين لم يتصوروا الشعر موسيقى، لا ، ولا نشدوا وسائلها، ولكنهم ارادوا غاياتها بواسطة الامكانيات اللفظية، فيبعثون في المتذوق ما تبعثه الموسيقى في مستمعيها . وذلك ان الالفاظ اذا توخي بها التصوير والوصف ، تم لها ذلك عن طريق التشابيه والاستعارات والمجازات، اما اذا توخي بها النغم الموقع، فالنغم من طبيعة الحروف، صوتية كانت ام غير صوتية . وكان Wagner قد حاول ان يمزج الفنون جميعا بالموسيقى كفن منظم، منسجم، قال Walter Pater :

All art constantly aspires towards the condition of music, and the perfection of poetry seems to depend in part on a certain suppression of mere subject, so that the meaning reaches us through ways not distinctly traceable by the understanding ". (٣)

---

١) The poets of modern France-L.Lewisohn ص: ٨

٢) La poésie pure - Bremond ص: ٤٥

٣) " " ص: ١١٧

In relation toman, the thinking, the subject, the world, all that is external to the "I", exists only according [redacted] to the idea of it which he shopes for humself. We know only phenomena, we reason only concerning appearences : all truth in tiself escapes us : the essence is unapproachable. It is this fact which schopenhauer has popularized in his very clear and simple formula; the world is my representation "

(١

وهذا ما وجه الرمزيين نحو "الحلم" يلقون فيه الحقيقة . ولذ نسع نصب اعيننا ان الرمزية كانت رد فعل في وجه ما سبقها من الادب وشعرت بتعب وملل من سطحية الرومانتيكية الواضحة ، ومن وضوح البرناسية الحادة ، فاصبح الحلم بابا من الابواب الادبية ، وكيف يدرك "الحلم" وكيف يعبر عنه . قد يكون "الابهام" امثل الوسائل ، فعمدوا اليه لانه متعة الابهام تفسح الحدود المادية وتدعو الى التأمل وبالتالي الى جو شبيه بالجو الذى توحيه الموسيقى الكلاسيكية في البصائر .

٢- "الايقاع" "ان الالفاظ بمعناها المألوف توحي معنى جديدا ، رقيقا ، عجيبا ، ضروريا ، فتعبر الالفاظ عما تقصد به الشاعر ، ويدخل هذا التيار الصوفي المنظم سامعه الى تزاوج فكرة الخلاق ، فتتعمر فيه .(٢) رشاعت بين الناس فكرة مرجعها ان الرمزيين اعتبروا الشعر موسيقى . ولقد ساد سوء فهم معظم النقاد لبيت ورد في "المذهب الشعرى" الذى اومانا اليه : De la musique avant toute chose

"الموسيقى : الموسيقى : قبل كل شئ" . والصواب ان الرمزيين لم يتصوروا الشعر موسيقى ، لا ، ولا نشدوا وسائلها ، ولكنهم ارادوا غاياتها بواسطة الامكانيات اللفظية ، فيبحثون في المتذوق ما تبعثه الموسيقى في مستمعيها . وذلك ان الالفاظ اذا توخى بها التصوير والوصف ، تم لنا ذلك عن طريق التشابيه والاستعارات والمجازات ، اما اذا توخى بها النغم الموقع فالنغم من طبيعة الحروف صوتية كانت ام غير صوتية . وكان Wagner قد حاول ان يمزج الفنون جميعا بالموسيقى كل منظم ، منسجم ، قال : Walter Pater

All art constantly aspires towards the condition of music, and the perfection of poetry seems to depend in part on a certain suppression of mere subject, so that the meaning reaches us through ways not distinctly traceable by the understanding ".(٣)

(١ The poets of modern France-L.Lewiesohn ص: ٨

(٢ La poésie pure - Bremond ص: ٤٥

(٣ " " ص: ١١٧

ويشير «باتر» الى الانسجام والتناسب المتوجب على المبدع في جميع المظاهر الفنية، وفي مختلف اقسام الانتاج واجزاء هذه الاقسام . ثم الى الخاصة الاداتية التي تبلغ حالة الخلاق دون ان يكون نقل المعنى المحدود ضروريا . فينبغي اذن ان تتآلف هذه الاجزاء في الوانها واظلال الوانها وفي احجامها المتعادلة، كما تتآلف النغمات المنبعثة من الانتاج الموسيقي . وقد لا تتفرض هذه الاصوات اى معنى من المعاني لان الموسيقى بوجه الاجمال لا تحمل معنى محدودا غالبا، فليس من موجب بحث للمعاني فيها، بل للحالة النفسية، وجوها في اعماقنا .

والحروف بطبيعتها ذات نتيجة صوتية، وجوهر صوتي، هي بحد ذاتها اصوات قد تكون حملت من المعاني - في طريق تكوينها - شيئا، اما الآن فهي قيمة صوتية ليس الا . ولقد يتهيأ لهذه الحروف اذ تم تآلفها، وامتلاس ايقاعها، ان تحدث تكرار القراءة الجهارية في القارئ انفعالا داخليا ينبثق عن جو . والذى ينبث الشعر فينا انما هي الحالة الشعرية بحد ذاتها ، وتبلغنا عن طريق الايحاء والابهام والغناء الموقع بنوع خاص " فاذا روعي التناسب الايقاعي الذى هو روح الشعر تؤثر القصيدة بشكل الهمي حدسي يتعدى الوعي والتفعه » (١)

واضيف ان القصيدة لا تظهر بدءًا كمعنى منقطع جلي ، بل كنغم موسيقية، تنمو رويدا رويدا حتى تبلغ الوضوح ، فتستحيل كلماته وغب ذلك تنطلع الفكرة المتبلور في الفاظ تتراوح والنغمة الموقعة قال " شلر " : "كلما جلست لانظم شعرا - بطريقة شعرية - اول ما اراه هو العنصر الموسيقي في الشعر" ٢) وان لفلوبير Flaubert يقول : " ان بيتا جميلا من الشعر، وان لم ينطوِ على معنى ، افضل من بيت له معناه ليس من الجمال بشيء . "(٢)

وهكذا اعتبر الرمزيون ان قراءة الشعر "بطريقة شعرية "Poétiquement" لا تفترض فهم المعنى حتما .

فالشعر بهذه الوسيلة الايقاعية فيه، يرجعنا الى حالة تكوين القصيدة في نفس الشاعر، لانها آنذاك، لم تكن الا ايقاعا وصورة منغمة" " Le Cimetière Marin ne fut d'abord qu'une figure rythmique (٣).

والحقيقة ان الايقاع هذا يوحد نفسنا مع الواقع، وان الحالات النفسية تتتابع بواسطته في نفس القارئ عن طريقين بينين (؟) طريق فيزيولوجي ويكون بتكرار الاصوات المنسجمة في الحروف ، رغم عدم الاكتراث للمعنى، وهذا اشبه بتاثير المتصوفة ، وهم في حلقات الذكر يرددون الفاظهم المعهودة مئات المرات حتى يغيبوا عن الوعي وتنفتح امامهم عالم الكشف في الشطحات (؟) وطريق نفسي لان النغم اذا تناسب واتزن يطرب ويهز ويهيء الحالة الشعرية لدن كان الشاعر على الابداع .

---

١) La poésie pure - H.Bremond-Shelley ص: ١٢٤

٢) " " " ص: ١٢٤ (٢) ص: ٤٤

٣) Variété III - Valéry ص ٦٨

ويشير "باتر" الى الانسجام والتناسب المتوجب على المبدع في جميع المظاهر الفنية، وفي مختلف اقسام الانتاج واجزاء هذه الاقسام. ثم الى الخاصة الاداتية التي تبلغ حالة الخلاق دون ان يكون نقل المعنى المحدود ضروريا. فينبغي اذن ان تتآلف هذه الاجزاء في الوانها واظلال الوانها في احجامها المتعادلة كما تتآلف النغمات المنبعثة من الانتاج الموسيقي. وقد لا تتضمن هذه الاصوات اي معنى من المعاني لان الموسيقى بوجه الاجمال لا تحمل معنى محدودا فالبناء ليس من موجب بحت للمعاني فيه، بل للحالة النفسية وجوها في اعماقنا.

والحروف بطبيعتها ذات نتيجة صوتية، وجوهر صوتي، هي بحد ذاتها اصوات قد تكون حملت من المعاني - في طور تكونها - شيئا، اما الآن فهي قيمة صوتية ليس الا. ولقد يتهيأ لهذه الحروف ان ترتآلفها واصلاً بانغامها ان تحدث تكرار القراءة الجهارية في القارئ انفعالا داخليا ينبثق من جو. والذي يثبت الشعر فينا انما هي الحالة الشعرية بحد ذاتها، وتبلغنا عن طريق الايحاء والابهام والغناء الموقع بنوع خاص. "فاذا روحي التناسب الايقاعي الذي هو روح الشعر تؤثر القصيدة بشكل الهي حدسي يتعدى الوعي ويخضعه. (١)

واضيف ان القصيدة لا تظهر بدءًا كمعنى منقطع جلي، بل كنغم موسيقي، تتموج رويدا حتى تبلغ الوضوح، فتستحيل كلمات، وحسب ذلك تتطلع الفكرة التبلور في الفاظ تتراوح والنغمة الموحية قال "فلوبير" Flaubert : "كلما جلست لانظم شعرا - بطريقة شعرية - اول ما اراه هو العنصر الموسيقي في الشعر (٢) و يقول : " ان بيتا جميلا من الشعر، وان لم يحتو على معنى، افضل من بيت معناه ليس من الجمال بشيء." (٢)

وهكذا اعتبر الرمزيون ان قراءة الشعر "بطريقة شعرية" Poétiquement لا يفترض فهم المعنى حتما. فالشعر بهذه الوسيلة الايقاعية يرجعنا الى حالة تكون القصيدة في نفس الشاعر، لانها آنذاك لم تكن الا ايقاعا وصورة منغمة " Le Cimetière Marin ne fut d'abord qu'une figure rythmique " (٣)

والحقيقة ان الايقاع هذا يوحد تفاعل الوانه وان الحالات النفسية تتابع بواسطته في نفس القارئ على نحو التين بين (١) طريق فيزيولوجي وبكون بتكرار الاصوات المنسجمة في الحروف، وبعدم الاكتراث للمعنى، وهذا اشبه بتاثير المتصوفة وهم في حلقات الذكر يرددون اناشيدهم المعهودة مئات المرات حتى يغيبوا عن الحس وتنفتح امامهم عوالم الكشف والشطحات (١) وطريق نفسي لان النغم اذا تناسب واتزن يطرب ويهز ويهيء الحالة الشعرية لدى كان الشاعر على الابداع.

---

(١) La poésie pure - H.Bremond-Shelley ص: ١٢٤

(٢) " " ص: ١٢٤ (٢) ص: ٤٤

(٣) Variété III - Valéry ص٦٨

وهكذا يستطيع المتذوق ان يشارك الخالق فيحالته ، وان يتممها بحسب كفاءته وقواه الاستيعابية فيصبح خلاقا بدوره .

ولماكان غرض الشعر في عرف الرمزيين خلق الحالات النفسية قبل ان يكون نقل المعاني المحدودة، اتضح ان يعنوا بالعنصر الايقاعي ليتمكنوا من استيفاء غرض الشعر الذى استهدفوه . فالشعر ينبغي ان "يغني" ان يكون موقعا بانسجام . وذلك لا يؤدى الى زعم البعض بان هذا الشعر خلو من كل معنى فحسب ، وانما يكون معناه ، والحالة هذه ، قائما على الجو الذى يولده ، او هو الجو بعينه . فان الكلمة لا تعود صورة للفكرة فحسب بل تغدو بواسطة الايقاع - تلك الفكرة بحد ذاتها . ولقد اسهب الفيلسوف الالماني "شوبنهور" في امكانية ذلك في كلامه على نظرية الجوهر (Théorie de l'Essence)

ويتلمس بعض التناقض ظاهرا بين ما جزمنا به بقولنا اعلاه ان الرمزيين لم يتصوروا الشعر موسيقى وبين ما بلغنا اليه في انهم رموا الى خلق اجواء لا يولدها بين الفنون عامة الا الموسيقى . والواقع انهم استعملوا الخصائص الموسيقية باتخاذهم القيم الصوتية في الحروف وفي الالفاظه تارة متقاربة ، وطورا متباعدة ، بحسب اقتضاء الموقف واحدثوا بتآلفها وامتزاجها ايقاعا او "غناء" ، اذا شئته "فالغناء" شيء والموسيقى شيء اخر ، الغناء ليس من طبيعة الموسيقى ولا من جوهرها وانما قد يفضي بانغامه الى النتائج التي تقضي اليها الموسيقى ، فكما ان في فن "النحت" و "المثالة" و "البناء" والتصوير موسيقى ، كذلك نراها في الشعر . الا ان كلا منها يختلف جوهرا عن سواها وان تقاربت الغايات . وهذا الفرق في الجوهر قديم يرجع الى زمن ارسطو .

وليلاحظ اننا لم ننف عن انتاج من سبق الرمزيين ، من شعراء عالميين ، هذه المزية الغنائية ، فلـ بياتهم التي تغني والتي تنقشع عن حالة نفسيه او فر من ان تحصى . الا ان عنايتهم لم تكن عناية يقينية واعية بل اتت ربما عن طريق الحدس في ارتياح النفس وابتهاجها حيال الايقاع المحدث بتآلف الالفاظ . او انها نشأت بعادة النظم وقوة الاستمرار . وان الغناء لم يكن غاية بحد ذاته . اما الرمزيون فلم يرتضوا ما هو من مضمار "الميكانيكية" والبديهية في العمل بل حاولوا ان يستبينوا الانتقال الغنائية في الحروف ، فالمقاطع ، فالكلمة ، فالابيات ، فالقصيدة واصبح الغناء غاية واعية مستقلة بنفسها . مما حدا بـ René Ghil الى كتابه المعروف Traité du Verbe و اعداده مختبرات هدفها تقدير القيم الصوتية وحصرها في كل حرف من حروف الكلم ، جمعت ، في حين من الاحيان عددا وفرا من الطلاب .

./.

وهكذا يستطيع المتذوق ان يشارك الخالق في حالته، وان يتمها بحسب كفاءته وقواه الاستيعابية فيصبح خلاقا بدوره.

ولما كان غرض الشعر في عرف الرمزيين خلق الحالات النفسية قبل ان يكون نقل المعاني المحدودة فقد اقتضى ان يعنوا بالعنصر الايقاعي ليتمكنوا من استيفاء غرض الشعر الذي استهدفوه. فالشعر يقتضي ان "يغني" ان يكون موقعا بانسجام. وذلك لا يؤدي الى زعم البعض بان هذا الشعر خلو من كل معنى فحسب، وانما يكون معناه، والحالة هذه، قائما على الجو الذي يولده او هو الجوُّ بعينه. فان الكلمة لا تعود صورة للفكرة فحسب بل تغدو بواسطة الايقاع - تلك الفكرة بحد ذاتها. ولقد اسهب الفيلسوف الالماني "شوبنهور" في امكانية ذلك في كلامه على نظرية الجوهر (Théorie de l'Essence)

ويتلمس بعضهم التناقض ظاهرا بين ما جزمنا به بقولنا اعلاه ان الرمزيين لم يتصوروا الشعر موسيقى وبين ما بلغنا اليه في انهم رموا الى خلق اجواء لا يولدها بين الفنون الا الموسيقى. والواقع انهم استعملوا الخصائص الموسيقية باتخاذهم القيم الصوتية في الحروف وفي الالفاظ تارة متقاربة، وطورا متباعدة بحسب اقتضاء الموقف واحدثوا بتآلفها وامتزاجها ايقاعا او "غناء"، اذا شئته. "فالغناء" شيء والموسيقى شيء آخر، "الغناء" ليس من طبيعة الموسيقى ولا من جوهرها وانما قد يفضي بانغامه الى النتائج التي تفضي اليها الموسيقى. فكما ان في فن "النحت" و "المثالة" و "البناء" والتصوير موسيقى، كذلك نراها في الشعر، الا ان كلا منها يختلف جوهرا عن سواها وان تقاربت الغايات. وهذا الفرق في الجوهر قديم يرجع الى زمن ارسطو.

ونلاحظ انا لم نقف عن انتاج من سبق الرمزيين، من شعراء عالميين، هذه الميزة الغنائية في ابياتهم التي تغني والتي تنضح من حالة نفسية اوفر من ان تحصى. الا ان عنايتهم لم تكن عناية بحثية واعية بل اتت ربما من طريق الحدس في ارتياح النفس وابتهاجها حيال الايقاع المحدث بتآلف الالفاظ. او انها نشأت بعادة النظم وقوة الاستمرار. وان الغناء لم يكن غاية بحد ذاته. اما الرمزيون فلم يرتضوا ما هو من مضمار "الميكانيكية" والبديهية في العمل بل حاولوا ان يستنبطوا الانغام الغنائية في الحروف، فالمقاطع، فالكلمة، فالابيات، فالقصيدة واصبح الغناء فابتداعه غاية مستقلة بنفسها. مما حدا بـ René Ghil الى كتابه المعروف Traité du Verbe واعداده مختبرات هدفها تقدير القيم الصوتية وحصرها في كل حرف من حروف الكلم، جمعت في حين من الاحيان عددا وفيرا من الطلاب.

./.

ولا يخفى ما لهذه الجهود على حسنها، وبالرغم من نتائجها الايجابية، من صبغة الاصطناع والتكلف. فلربما استحال ان يحدث ايقاع الحروف المتآلفة لونا واحدا من الحالات في الناس اجمع، حتى وفي الشخص الواحد في ازمان وشروط مختلفة. ثم ايمكننا ان نفسر ونشرح الانفعالات التي تثيرها الحروف اذا اجتمعت بشتى امكانيات الجمع، في ذواتنا. غير ان في هي بعض هذه الامكانيات تنبها اكيدا لتكوين نواحي الجمال في الاداء الشعرى تكوينا واعيا.

وفي افتراض ان الشعر غناء رجوع الى حقيقة الشعر وحقيقة الحياة التي تختلج فيه. قال " ملارمه " في " احاديث عن الشعر " غضون رسالة للشاعر Verhaeren علم ١٨٩٧ :

" هنا تكمن حقيقة الحياة، في الغناء، شكلها الاسمى " ١) و يقول في مكان آخر : " الشعر، فيما اظن " امتزاج من الغناء والفكر والايحاءات الخارجية امتزاجا لا يقبل الانفصام، و يدعنا في نشوة " ٢) و نعتبر هذا التحديد اقرب الى المفهوم الشعرى العام من سواه اذ ينجم ان الغناء ليس مادة الشعر الواحدة وانما فكر عميق مثالي مجرد ينطوى في الغناء الحادى. اما مادة هذا الفكر ومداره فيعودان الى اتجاهين اشرنا اليهما في النقطتين الاوليين من اهداف الرمزيين (١) ~~التصعد~~ « ارتحال الغيبي » الذى يجمع جوهر العوالم كفكرة الانعتاق في سعة الجلد بعد الملل من الواقع وضيق الكائنات في قصيده L'Azur (الجلد) " لملارمه " (ص: ٣٨) ، وفكرة اللانهاية في قصيده بودلير (Le Gouffre) الهاوية، والانسان الزائل الفاني وشعوره بالعدم (Le goût du Néant والجيفه (La Charogne) - l'horloge وتشويهه لانسجام الخلق L'héantontimorouméne وفكرة الانسان وجها لوجه امام الكون والقدر في قصيده رمبو " السفينة السكرى " وغيرها جد عديد.

(٢) الغوص على عوالم اللاوعي والعقل الباطن، في رفع العبادة للذات الجميلة والتأمل الباطني من مثل " Brise Marine لملارمه و Proses pour des Esseintes. في الخلق الذاتي الشعرى وكذلك La Nuit d'Idumée ولفرلين في اغنية الخريف. وغيرها اكثر من ان يحصى لانه اتجاه شعرى شغل عبقرية الشعراء ما يربو على نصف قرن ٣) .

---

١) Propos sur la poésie-Mallarmé ص: ١٦٦

٢) " " " " ص: ١٦٤

٣) تستخلص هذه النزعة في قصيده ل Paul Valéry عنوانها Cantate du Narcisse ص: ٢٣٥ وفي اسطورة نرسيس لاندره جيد في كتابه الابن الضال :

ولا يخلص ما لهذا الجمود على حسناته وبلوغه من نتائجها الايجابية من عيبة الاصطناع والتكلف. فلربما استحال ان يحدث ايقاع الحروف المتآلفة لونا واحدا من الحالات في الناس اجمع ، حتى في الشخص الواحد في ازمان وشروط مختلفة . لم ايمكننا ان نفسر وشوح الانفعالات التي تثيرها الحروف اذا اجتمعت بشتى امكانيات الجمع ، في ذواتنا . غير ان في وعي بعض هذه الامكانيات تنبها اكيدا لتكوين نواحي الجمال في الاداء الشعري تكوينا واعيا .

وفي افتراض ان الشعر غناء رجوع الى حقيقة الشعر وحقيقة الحياة التي ينطلق فيه . قال " ملارمه " في "احاديث عن الشعر " فنون رسالة للشاعر Verhaeren عام ١٨٩٧ :

" هنا تكمن حقيقة الحياة ، في الغناء ، شكلها الاسمى "١) ويقول في مكان آخر : "الشعر ، فيما اظن امتزاج من الغناء والفكر والايحاءات الخارجية امتزاجا لا يقبل الانفصال ، ويدعنا في نشوة "٢) ونعتبر هذا التحديد اقرب الى المفهوم الشعري العام من سواه اذ يجمع ان الغناء ليس مادة الشعر الواحدة وانما الفكر عميق مثالي مجرد ينطوي في الغناء الحادي ، اما مادة هذا الفكر ومداره فيعودان الى اتجاهين اشرنا اليهما في المنطقتين الاوليين من اهداف الرمزيين (١) "الاتجاه الغيبي" الذي يجمع جوهر العوالم كفكرة الانعتاق في صفاء الجلد بعد الملل من الواقع وضيق الكائنات في قصيده L'Azur (الجلد) "لملارمه" (ص: ٣٨) ، وفكرة اللانهاية في قصيده بودلير (Le Gouffre) الهاوية ، والانسان الزائل الفاني وشعوره بالعدم (Le goût du Néant والجيفة (I La Charogne -) l'horloge وشبهه لانسجام الخلق L'héantontimorouménos وفكرة الانسان وجها لوجه امام الكون والقدر في قصيده رمبو "السفينة السكرى" وغيرها عديد .

٢) الغوص على عوالم اللاوعي والعقل الباطن ، في رفع العبادة للذات الجميلة والتأمل الباطني من مثل " Brise Marine لملارمه و Proses pour des Esseintes. في الخلق الذاتي الشعري وكذلك La Nuit d'Indumée ولفرلين في اغنية الخريف وغيرها اكثر من ان يحصى لانه اتجاه شعري شغل عبقرية الشعراء ما يربو على نصف قرن ٣) .

---

١) Propos sur la poésie-Mallarmé ص : ١٦٦

٢) " " " Paul Valéry ص : ١٦٤

٣) تستخلص هذه النزعة في قصيده Cantate du Narcisse عنوانها ص: ٢٢٥

وفي اسطورة نرسيس لاندره جيد في كتابه الابن الضال .

فيتبين ان الغناء يحمل الى المتذوق حالة نفسية، وهذه الحالة المتحركة الوثابة التي لا تعرف الا ستقرار تتدفق ضمن دائرة كبرى اسمها دائرة الفكر. وهكذا تنتقل الفكرة القصوى المجرده، والقصوى اللاواعية عن طريق الغناء والايقاع. اذ ذاك يتخدّر القارئ، فتغمره نشوة الابتهاج وهو لا يعي السبل التي سيرته الى الغيبوبة الشعرية. غير انه لن نتمكن من بلوغ هذه الحالة اذا لم نتملك جميع قوانا المفكرة والشاعرة، لتتم لنا اهلية الاستيعاب وبالتالي لنعيش الى برهة، في هذا البحران؛ قال ملارمه: "الفن الاكبر قائم على انه يربنا انفسنا ونحن في اقصى ما تتملك القوى اننا في "نشوة" دون ان يظهر كيف بلغنا هذه الذروات." ١) والقول صراح في رسالة اخرى بتاريخ ٧ اذار عام ١٨٨٥

" ... dans cet acte de juste restitution qui doit être le nôtre
" de tout reprendre à la musique ses rythmes qui ne sont que ceux
" de la raison et ses colorations mêmes qui sont celles de nos passions
" évoquées par la rêverie, vous laissiez un peu s'évanouir le vieux
" dogue du vers. Plus nous étendons la somme de nos impressions et les
" raréfions, que d'autres part, avec une vigoureuse synthèse d'esprit,
" nous groupions tout celà dans des vers marqués forts, tangibles et
" inoubliables." ٢)

٤- <u>الانعتاق من النثر</u> - منذ كان الشعر ومنتجوه فريقان، فريق انتاجه ثمرة البديهة، والكفاءات الطبيعية خلق الميل الشعري فهو فيهم سجية، يعبرون عنه بسيل من الالفاظ التي تقارب المقال بديهة فلا يقفون على دقائق التعبير ولا يتبصرون في مختلف الامكانيات الذاتية. وفريق آخر نظر الى الفن من وجهة اخرى، فلم يكتف بما اضاءته العبقرية في غياهب نفسه، ولم ترتح مشاعره للتعبير السهل. ولا لامستهم البهجة امام الهيكل الكلامي كما اختطه الفريق الاول، فعزموا على بنيان هيكل كلامي ثان، اجدر من الاول لاحتواء ذواتهم والكون وانفعالاتهما المتبادلة، فطفقوا ينمقون حجارته و يصقلون اطرافها الناتئة، و يتجيبون ما يسكر الانسجام الموسيقى فيها، و يكثفون من الاضواء حيث يقتضي الامر، و يرفعون سجف الظلال حيث يستوجب ذلك، وما عتموا يزركشون، ويضيفون و يحذفون، و ينمقون حتى شارف عملهم النهاية. والحق انهم غادروه وفي انفسهم غصة. لاهمال نسر أقلته ولان العمل مفتقر بعد الى حجر تازميل، او اضافة وهي في احدى الاعمدة، لان الحجارة لم يتم لها ان تتحادث فيما بينها، ولان الاعمدة التي ستحمل لون الدهر وزرقة الجلد لا تتناول الغناء، وان في غنائها لكنة يحتم رفعها، ومن عداد هذه الفئة كان الشعراء "الرمزيون".

---

١) Propos sur la poésie-Mallarmé ص: ٣٩

٢) Propos S.P. - Mallarmé. ص: ١٢٠ و ١٢١

فيتبين ان الغناء يحمل الى التدفق حالة نفسية، وهذه الحالة المتحركة الوثابة التي لا تعرف الاستقرار، تتدفق ضمن دائرة كبرى اسمها دائرة الفكر. وهكذا تتصل الفكرة القصوى المجردة، والقصوى اللاواعية عن طريق الغناء والايقاع. اذ ذاك يتحوَّر القارئ، فتغمره نشوة الابتهاج وهو لا يعي السبل التي سيرته الى الغيبوبة الشعرية. غير انه لن نتمكن من بلوغ هذه الحالة اذا لم نتملك جميع قوانا المفكرة والشاعرة لتتم لنا اهلية الاستيعاب وبالتالي لنعيش الى برهة في هذا البحران، قال ملارمه، "الفن الاكبر قائم على انه يوجد لنا ونحن في اقصى ما نملك القوى انا في "نشوة" دون ان يظهر كيف بلغنا هذه الذروات".(1) والقول صراح في رسالة اخرى بتاريخ ٧ اذار عام ١٨٨٥.

" ... dans cet acte de juste restitution qui doit être le nôtre
" de tout reprendre a la musique ses rithmes qui ne sont que ceux
" de la raison et ses colòrations mêmes qui sont celles de nos passions
" évoquées par la rêverie, vous laissiez un peu s'évanouir le vieux
" dogue du vers. Plus nous étendions la somme de nos impressions et les
" raréfions, que d'autres part, a ce une vigoureuse synthèse d'esprit,
" nous groupions tout celà dans des vers marqués forts, tangibles et
" inoubliables."

٤- الانعتاق من النثر – منذ كان الشعر ومنتجوه فريقان، فريق انتاجه ثمرة البديهة والكفاءات الطبيعية، خلق الميل الشعري في نفوسهم سجية، يعبرون عنه بسيل من الالفاظ التي تقارب المقال بديهة فلا يقفون على دقائق التعبير ولا يتبصرون في مختلف الامكانيات الادائية. وفريق آخر نظر الى الفن من وجهة اخرى، فلم يكتف بطاقاته العبقرية في غياهب نفسه ولم ترتح مشاعره للتعبير السهل. ولا لاستعمال الهيكل الكلاسي كما اعتمده الفريق الاول، فعزموا على بنيان هيكل كلامي ثان، اجدر من الاول لاحتواء ذواتهم والكون، والنفس الانسانية المتبادلة، فطفقوا ينحتون حجارته ويصقلون اطرافها الناتئة، ويتحسسون ما يسكر الانسجام الموسيقي فيها، ويخففون من الاضواء حيث يقتضي الامر، ويرقصون معف الظلال حيث يستوجب ذلك، واهتموا يرتكسون، ويضيفون ويحذفون، ويقطعون حتى شارف عملهم النهاية. والحق انهم قادرون في انفسهم قصة. لا اهمال قد قلته ولان العمل مفتقر بعد الى حجر او زميل، او اضافة وهي في احدى الاعمدة، لان الحجارة لم يتم لها ان تتصادت فيما بينها، ولان الاعمدة التي ستحمل لون الدهر وزرقة الجلد لا تتحامل الغناء، وان في غنائها لكنة يحتم رفعها، ومن هذا هذه الغنة كان الشعراء "الرمزيون".

---

1) Propos sur la poésie-Mallarmé ص، ٣٩

2) Propos S.P. - Mallarmé. ص، ١٢٠ و ١٢١

./.

ولم يكن الرمزيون ~~السابقين~~ السابقين ، بل اتوا الآخرين ، ولقد اقتبسوا فكرة الكمال الفني الموسيقى من بناء الهياكل اليونانية، وتماثيل "النهضة" وبحثوا عن اسرار الاعجاز في بعض الابيات الكلاسيكية، ولم الرجوع الى القديم السحيق وبعض اعلامهم، وارفع اعلامهم انفصلوا عن البرناسيين ، وكانت البرناسية تبشر على يد Théodore de Bainville - Théo.Gantier ان رسالة الفن محدودة فيه، ولا غاية للفن الا الفن نفسه ، والكمال الاداتي من اهدافهم المقدسة .

ثم ان نظريات E. Poe في Philosophy of Composition وال Poétic Principle تفيض بهذا التوجيه نحو الداب الفني . و يحكى ان "بودلير" كان يضع قصائده، في قطعة نثرية بادئ ذي بدء ، ثم ينظمها، و ينقحها، و يحذف و يضيف و ~~يختل~~ يصقل حتى تستوي لديه النغمة الشعرية والالفاظ الشعرية كما يريدها ان تكون [1] مما ينبغي ان يراجع في فصلنا "الشعور الجمالي في شعر بودلير" . ويشير "ملارمه" في احاديثه : ان الشاعر لا يكون الا شاعرا وان الشعر صنعته . ولطالما شدد بول فاليري [راجع فصل Littérature في كتابه Rhumbes ، وفي كتابه Variété I لا سيما الفصول La connaissance de la Déesse. في الجزء الاول ، والدراسات عن "ملارمه" في الجزء الثالث ، وفي حديث "عن المقبرة البحرية" - وفي الجزء الرابع محاضرة عنوانها - Degas, Danse, Dessin. وفي كتابه L'Esthétique وكثير غيرها] يشدد على هذا الاتجاه الصناعي . ثم ان حديثنا عن كل من الاتجاهات * في الايحاء ، والابهام الحالم ، والايقاع * الآنفة الذكر يكون بذاته و بسواه ناحية من نواحي الصناعة الشعرية . ولكننا نقف حديثنا على "الانعتاق من النثر" .

النثر بتحديده يفرض الفكرة ويوجب الترابط المنطقي بين اجزاء النص، واذن فهو "وضوح" وما المنطق الا التنظيم الواضح بحسب القوانين العقلية . والنثر لغة التفسير والشرح والمنطق الواضح ، يعبر عن الواقع ، كاملا جليا ، منقدا كالعدد ، بحيث ان الناثر يورد في قطعته كل الحقائق المستدعاة ، فيبوح بها متسلسلة ، منظمة . وليس للقارئ ان ينتظر احياء شعور او حالة في ذاته لان هذا النثر "العلمي" اذا صحت صفته، لا يتعدى الواقعيات والاوضاع التي يبرزها . - وكلامنا هذا، بالطبع ، لا ينطبق على نوع من النثر هو ~~آخر~~ أقرب

---

[1] E. Poe et les lers Symb. Français - Seylaz

ولم يكن الرمزيون ~~السلبيين~~ السابقين ، بل اتوا الآخرين ، ولقد اقتبسوا فكرة الكمال الفني الموسيقي من بناء الهياكل اليونانية، وتماثيل "النهضة" وبحثوا عن اسرار الاعجاز في بعض الابيات الكلاسيكية، ولم الرجوع الى القديم السحيق وبعض اعلامهم، وارفع اعلامهم الفصلوا من البرناسيين ، وكانت البرناسية تبشر على يد Théodore de Bainville - Théo. Gantier ان رسالة الفن محدودة فيه ولا غاية للفن الا الفن نفسه ، والكمال الاداني من اهدافهم المقدسة .

ثم ان نظريات E. Poe في Philosophy of Composition وال Poétic Principle تفيض بهذا التوجيه نحو الدأب الفني . ويحكى ان "بودلير" كان يضع قصائده في قطعة نثرية بادئ ذي بدء ، ثم ينظمها، وينقحها ويحذف ويضيف ويعقل حتى تستوي لديه النغمة الشعرية والالفاظ الشعرية كما يريدها ان تكون [1] مما ينبغي ان يراجع في فصلنا "الشعور الجمالي في شعر بودلير" . ويشير "ملارمه" في احاديثه ، ان الشاعر لا يكون الا عاملا * وان الشعر صنعته . ولطالما شدد بول فاليري [راجع فصل Littérature في كتابه Rhumbes وفي كتابه Variété لا سيما الفصول La connaissance de la Déesse. في الجزء الاول ، والدراسات عن "ملارمه" في الجزء الثالث ، وفي حديث "عن المقبرة البحرية" - وفي الجزء الرابع محاضرة عنوانها Degas. Danse. Dessin. وفي كتابه L'Esthétique وكثير غيرها] يشدد على هذا الاتجاه الصناعي . ثم ان حديثنا عن كل من الاتجاهات * في الايحاء ، والابهام الحالم ، والايقاع * الآنفة الذكر يكون بذاته وبسواه ناحية من نواحي الصناعة الشعرية . ولكننا نقف حديثنا على "الانعتاق من النثر".

النثر بتحديده يعرض الفكرة ويوجب الترابط المنطقي بين اجزاء النص واذن فهو "وضوح" وما المنطق الا التنظيم الواضح بحسب القوانين المقبولة . والنثر لغة التفسير والشرح والمنطق الواضح ، يعبر عن الواقع ، كاملا جليا ، منقدا كالعدد ، بحيث ان الناثر يورد في قطعته كل الحقائق المستدعاة ، فيبوح بها متسلسلة ، منظمة . وليس للقارئ ان ينتظر احياء شعور او حالة في ذاته لان هذا النثر "العلمي" اذا صحت صفته لا يتعدى الواقعيات والاوضاع التي يبرزها . - وكلامنا هذا بالطبع ، لا ينطبق على نوع من النثر هو اقرب

---

(1) E. Poe et les lers Symb. Français - Seylaz

الى الشعر الرفيع ، في موضوعه واسلوبه - ويفرض النثر الى جانب الروابط المنطقية في اجتماع الكلمة
على معنى قريب ، خاص، محدود ، روابط لغوية طبيعية و اخرى تصل الالفاظ بعضها ببعض، وادوات "تفسيرية".
فمهمة النثر التمهيل اى التفسير. زد على ذلك اختلاف ما بين النثر العلمي هذا بطبيعة مواضيعه ،
وبين الشعر العالي .

وسار الرمزيون من هذه الاعتبارات مقررين ان التنظيم ليس من مهمة الشعر لان الشعر بجوهره ايحاء وابهام
وحلم وايقاع لا ايضاح وتفسير. هو شعوري ومن حيز الاقاليم الداخلية ، لا واقعي وضعي . وهو لا يبرز
الاشياء كاملة وانما يوحي الى بعض نواحيها . وقيمة النثر محصورة فيه، لا تتعداه . فيستنفدها القارئ
عندما يستوعبها، وقيمة الشعر تتكامل في القارئ وتتجدد ، ويتجدد جماله كلما عدنا الى قراءته . فكيف السبيل الى
التخلص من النثر .

للغاية واسطتان : شكلية ومعنوية . لان الشعر والنثر كما رأينا ، يختلفان جوهرا، واذن فالخلاف
يكون قائما على ما يتألف منه هذا الجوهر .

١ . الواسطة الشكلية : حاول الرمزيون ان يسقطوا من الشعر كل ما يعين القارئ على تفسير
المتضمنات لا اثارا من القارئ ، بل منعا لتوافه التعبير التي اعترت انتاج من سبقهم ولا سيما اصحاب المدرسة الرومنتيكية .
فاذا اعتبرنا ان البيت الشعري مؤلف من الفاظ رئيسية هي بمثابة الهيكل العظمي . للبيت الشعري يسند بهاء ،
واعتبرنا الادوات الثانوية الاخرى "اللحم" الذى يطلي هذا الهيكل العظمي نقرر ان الرمزيين اتجهوا نحو نزع اللحم
عن هيكله، وابقوا البيت هولا بربوعه صورة من عظام او اذا شئت هيكلا عظميا من الالفاظ الشعبة ١) على ان تظل
هذه الالفاظ ~~خيا~~ متماسكة بسلك معنوي وصوتي خفي . وترتبط هذه الناحية بنزعتهم "المثالية" العامة، وتوخيهم عقب
ذلك ما سموه "الشعر الصافي" . فكانما غربلوا كل ما يستغنى عنه باعتبار انه من مادة نثرية واستبقوا آخر ما لا يستغنى
عنه - اشبه شيء بهذا "الجلد" الذى سمح بعا بير افريقيا ~~لـ~~ Didon ابنة ملك صور اذ قال لها ان استقري فيما
لا يتعدى سعته . فعمدت اليه وجزأته قطعا رقيقة (٢) المسافة ظلت تتصل معنويا ما بينها . كذا هي حال الالفاظ. ~~خلفية~~
~~التي انتشرت عليها~~ . على ان الشعراء الرمزيين لم يستطيعوا الا الحذف اليسير، فما أهملوا "حروف التشبيه "،

---

١) ملارمه Les mots anglais ص: ٧

٢) هذه اسطورة بناء قرطاجة .

الى النثر الرفيع، في موضوعه واسلوبه - ويفرض النثر الى جانب الروابط المنطقية في اجتماع الكلمة على معنى قريب، خاص، محدود ، روابط لغوية منطقية واخرى تصل الالفاظ بعضها ببعض، وادوات "تفسيرية" لمهمة النثر التعميل اى التفسير. زد على ذلك الاختلاف ما بين النثر العملي هذا بطبيعة مواضيعه، وبين الشعر العالي.

وسار الرمزيون من هذه الاعتبارات مقررين ان التنظيم ليس من مهمة الشعر لان الشعر بجوهره ايحاء وابهام وحلم وايقاع لا ايضاح وتفسير. هو شعورى ومن حيز الاقاليم الداخلية، لا واقعي وضعي. وهو لا يبرز الاشياء كاملة وانما يومي الى بعض نواحيها. وقيمة النثر محصورة فيه، لا تتعداه. فيستنفدها القارئ عندما يستوعبها، وقيمة الشعر تتكامل في القارئ وتتجدد، ويتجدد جماله كلما عدنا الى قراءته. فكيف السبيل الى التخلص من النثر.

للغاية واسطتان: شكلية ومعنوية. لان الشعر والنثر كما رأيناه يختلفان جوهرا، واذن فالخلاف يكون قائما على ما يتالف منه هذا الجوهر.

١. الواسطة الشكلية: حاول الرمزيون ان يسقطوا من الشعر كل ما يعين القارئ على تفسير التضمنات لا انتاجا من القارئ، بل منعا لتوابع التعبير التي اعترت انتاج من سبقهم ولا سيما اصحاب المدرسة الرومنتيكية. فاذا اعتبرنا ان البيت الشعرى مؤلف من الفاظ رئيسية هي بمثابة الهيكل العظمي. للبيت الشعرى يسند بهاءه واعتبرنا الادوات الثانوية الاخرى "اللحم" الذى يطلي هذا الهيكل العظمي تقرر ان الرمزيين اتجهوا نحو نزع اللحم من هيكله وابقوا البيت هولا يربطه صورة من عظام او اذا شئت هيكلا عظميا من الالفاظ الشعرية ١) على ان تظل هذه الالفاظ متماسكة بسلك معنوي وصوتي خفي. وتر تبسط هذه الناحية بزعمهم "المثالية" العامة وتوخيهم فقسب ذلك ما سموه "الشعر العالي". فكانوا يطوحون بكل ما يستغنى عنه باعتباره من مادة نثرية واستبقوا آخر ما لا يستغنى عنه اشبه شيء بهذا "الجلد" الذى سمح بما يسير افريقيا ل Didon ابتمليك صور اذ قال لها انها ستقوى فيما لا يتعدى سعته. لقطعاته وجزأته قطعاً رفيعة المسافة ظلت تتصل معنويا ما بينها ٢). كذا هي حال الالفاظ. على ان الشعراء الرمزيين لم يستطيعوا الا الحذف اليسيره ما عمدوا "حروف التشبيه".

---

١) ملارمه Les mots anglais ص ٧

٢) هذه اسطورة بناء قرطاجه

التي تجمع بين المشبه والمشبه به مثلا، ومن حروف الوصل، ويبدلوا في استعمال ادوات اخرى : فكلمة " Maint " تستخدم " لبينية " الاشياء المتعددة، فاستخدموها للمفرد، لان الشيء الواحد هذا تنشأ عنه مشاعر عديدة، كقول " ملارمه ".

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint Rameau subtil...... (١

فيقول " بين الغصن " لانه يتفرع، وتفرعاته توحي الوانا واضواء في تلاعب النور والظل، هناك في عتمات النفس وغياهبها . ولربما كان "ملارمه" ابعد من بلغ حدودا . اما بودلير فشعره كامر نثر منظوم تبلغ فيه التصفية الشعرية التخوم المعقولة . واما فرلين فتعمد الايقاع والتعبير المخلص، ولم يحسن بهذه المشكلة الحذفية "عناية واعية"، واما الامر مع رمبو فكان يرد عفوا لان صوره المتعزبة كانت ترد، وتتآتى ، وتتوالد عن طريق مايسميه علماء النفس " Associations d'idées " دون ان يظهر اى رابط منطقي . ولا ريب ان في ابقاء مضمون التشبيه او الاستعارة، او الكناية دون الرابط بينهما مجالا لاستفزاز الصور المتقاربة في الضمير وتحقيقا اقرب لها جميعا، غير ان التطرف الى الحد الاقصى يشكل خطرا محدقا لان الالفاظ تصبح، بمزيد التقلص والانحسار، مجرد اشارات قد تعجز عن ان توحي في القارىء جوا نفسيا فتفقد الرسالة المنشودة . وقد يأتي اهتمامهم بالوسيلة الشكلية غير حذفي، فيرجع الى عدم اتباع النظام الغراماطيقي المعين والمألوف . فيبدلون في مركز اللفظة الطبيعي له لمعناه و يسخرون التقديم والتأخير وان لم يتآلف ذلك مع العرف، تحقيقا للنغم الذى يوقظ المعنى، فيخيل للقارىء ان هذه الالفاظ منثورة بغير سابق قصد، فيستحيل ان تحمل اى معنى من المعاني ٢) مع ان هذه الالفاظ ذات نظام متعمد اجهد الشاعر جهدا في لقياه، وعلى القارىء ان يجهد بدوره للاكتشاف، وان ينعم النظر لبلوغ الارب . وللوسيلة هذه اسبقيات واخطار .

اسبقيات لان الالفاظ تتقارب بالاصوات الحرفية ما بينها لتوليد الجو المبتغى وقد يصح، بلا ان يعاب ذلك لغويا، تقديم الفاظ وتأخير اخرى في سبيل التحقيق الغنائي، الا ان الاغراق الذى لا نتيجة للمبالغة قد يفضي الى السهولة كما كان نتيجة الصعوبة القصوى . والانقاض في اقاصيها تتلاقى، فيفتح بابا مثل ابواب المعوزة السهلة في ذرو

(١ L'après-midi d'une faune - Mallarmé

(٢ Poésis - Salut "

التي تجمع بين المشبه والمشبه به مثلاً ومن حروف الوصل، ويدللوا في استعمال ادوات التشبيه. فكلمة Maint تستخدم "لهيئة" الاشياء المتعددة، فاستخدموها للمفرد، لان الشيء الواحد هذا تتشابك منه مشاعر عديدة كقول "ملارمه".

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint Rameau subtil...... ١)

فيقول "بين الغصن" لانه بفروعه وتفرعاته توحي الوانا واضواء في تلاعب النور والظل، هناك في متاهات النفس وخباياها. ولربما كان "ملارمه" ابعد من بلغ حدودا. اما بودلير فشعره كان نثر منظوم تبسط فيه التصفية الشعرية التخوم المعقولة. واما فرلين فتعمد الايقاع والتعبير المظلم ولم يحسن هذه المشكلة الحذفية "عناية واعية". واما الامر مع بو ريجو فكان يرد عفوا لان صوره المتلازمة كانت ترد، وتتأتى، وتتوالد عن طريق ما يسميه علماء النفس" Associations d'idées" دون ان يظهر اي رابط منطقي. ولا ريب ان في ابقاء عضوي التشبيه او الاستعارة او الكناية دون الرابط بينهما مجالا لاستفزاز الصور المتقاربة في الضمير وتحقيقا اقرب لها جميعها. غير ان التطرف الى الحد الاقصى يشكل خطرا محدقا لان الالفاظ تصبح، بمزيد التقلص والانحسار، مجرد اشارات لا تجبر عن ان توحي في القارئ جوا نفسيا فتفقد الرسالة المنشودة. وقد يأتي اهتمامهم بالوسيلة الشكلية غير حذفي، فيرجع الى عدم اتباع النظام التراطيقي المحسن والمألوف. فيبدلون في مركز اللفظة الطبيعي لمعناه ويحشرون التقديم والتأخير وان لم يتآلف ذلك مع العرف، تحقيقا للنغم الذي يوقظ المعنى، فيخيل للقارئ ان هذه الالفاظ مقذوفة بغير سابق قصد، فيستحيل ان تحمل اي معنى من المعاني ٢) مع ان هذه الالفاظ ذات نظام متعمد اجهد الشاعر جهدا في اقامه وعلى القارئ ان يجهد بدوره للاكتشاف، وان يضم النظر لبلوغ الارب. وللوسيلة هذه اسبقيات واخطار.

اسبقيات لان الالفاظ تتقارب بالاصوات الحرفية ما بينها لتوليد الجو المبتغى وقد يصح، بلا ان يعاب ذلك لغوياً، تقديم الفاظ وتأخير اخرى في سبيل التحقيق النغمي، الا ان الاغراق الذي كان نتيجة لها قد يفضي الى السهولة كما كان نتيجة الصعوبة القصوى. والاغراق في الاصطلاح، فيفتح بابا ابواب الشعوذة المملة في ذو

---

١) L'après-midi d'une faune - Mallarmé

٢) Poésie - Salut

كلمات متناقلة صدفة، لرهط فارغين يستترون وراء هذه الشعوذة و يظهرون للملأ بجلباب العباقرة . وهذا ما اصيبت به الرمزية في افراد غمروا في ردح وجيز وما حدث اليوم في بعض ادبنا الحديث حتى غدا تخرصًا .

٢- الدل والتأنق والغواء والتجديد اللفظي . : مرت العصور والالفاظ ترتدى خلالها معاني تتجدد، تختلف عن معانيها الاولى بحسب تبدل الحضارة والحاجات والميول . ورب الفاظه غدت لفرط الاستعمال باهتة خافتة، فعنوا بارجاع الالفاظ الى معانيها الاصيلة . وافضى بهم ذلك الى ماسمي في القرن السابع عشر داء ~~récioslt-té~~ préciosité (١)

و يحاول ملارمه في كتابه Divagations في فصل عنوانه "ازمة البيت الشعري" ان يسير من هذا الاعتبار : ان اللفظة كانت جذوة نار، خبت حرارتها مع الاستعمال ، فموت. وليلاحظ ان الكثير منها يفقد من قوة معناه ، حتى يعود اديب من الادباء و يستعمله بحيث ان السامع يخيل ان يسمعها لاول مرة بهذه الطريقة . قال C. Mauclair "من الكلمات مالم نسمعها قبل عهد فنان من الفنانين اذ وضعها في مكان اظهر كل جماله (٢)

ولقد حداهم هذا الى التعب في البحث البعيد عن الكلمة ومن وضعها موضعا لم تعتده ولم يعتده القارئ في شعر سواهم . على ان الرمزيين في هذا الحقل لم يكونوا مستنبطين بل بلغوا الحد الاقصى فيما عني به "هوجو" في الاسماء الموقعة، والبرناسيون في استعمالهم الاعلام والالفاظ الموسيقية الاخاذة . : الا ان الفاظ هؤلاء ظلت حاملة معنى محدودا ملازما للشيء الذي يمثله واضحا . اما الرمزيون فاستعملوها بشكل ~~غيبي~~ متأنق نادر، وكانما هي لا تصور الشيء بل تتجه الى القارئ ليصور بحسب عالمه الداخلي. فينطفىء من الالفاظ و يحذف ما يرد على قلم المبدع عن طريق "الاوتوماتيكية". فكل مافي الشعر ثمرة عمل وئيد واع ، وهذا ما ينفي عمل "الصدفة" في الجمال الفني .

ولم يقفوا عند حد ان الكلمات لا ينبغي ان ترد "صدفة" بل حاولوا بواسطة ~~الحرف الفنى~~ التصفية ان ينزعوا عنها الصفة الخطابية (Le ton oratoire)" كان فرلين يقول في مذهبه الشعرى : "خذ الخطابة البليغة واستأصل منها العنق " :

Prends l'Eloquance et tords-lui son cou (Art. poétique p.192)

( )

كما انهم نزعوا المزية "الوضعية" منها . فهي لا ~~توحي~~ تعرض ولا تلبس الوانا بل تومي الى ظلال الالوان ايماء . و يبرز ذلك في شعر كل من "مورياس" و "ميرل".

(١ La poésie de St.Mall.-Thibaudet ص: ٢٢٠

(٢ Divagations - Mallarmé. ص: ٢٤٦

كلمات متنافرة مدققة لوسط قارئين يستترون وراء هذه الشعوذة ويظهرون للملأ بجلباب العباقرة . وهذا ما اصيبت به الرمزية في افراد غمروا في ردح وجيز وما يحدث اليوم في بعض ادبنا الحديث حتى غدا تخرصا .

٢- العدل والتأنق والغموض والتجديد اللفظي . : مرت العصور والالفاظ ترتدي خلالها معاني تتجدد ، تختلف عن معانيها الاولى بحسب تبدل الحضارة والحاجات والميول ، ورب الفاظ فقدت لفرط الاستعمال بلاغة خاصة فعنوا بارجاع الالفاظ الى معانيها الاصيلة . والقصد يهم ذلك الى ما سمي في القرن السابع عشر داء الـ Préciosi-té

ويحاول ملارمه في كتابه Divagations(1) في فصل عنوانه "ازمة البيت الشعري" ان يسير من هذا الاعتبار : ان اللفظة كانت جذابة ، وفارقتها حرارتها مع الاستعمال فموتت . وليلاحظ ان الكثير منها يفقد من قوة معناه حتى يعود اديب من الادباء ويستعملها بحيث ان السامع يخيل ان يسمعها لاول مرة بهذه الطريقة . قال C. Mauclair "من الكلمات ما لم نسمعها قبل عهد فنان من الفنانين اذ وضعها في مكان اظهر كل جمالها"

ولقد حداهم هذا الى التعصب في البحث البعيد من الكلمة عن وضعها موضعا لم تعتده ولم يعتده القارئ في شعر سواهم . على ان الرمزيين في هذا الحقل لم يكونوا مستنبطين بل بلغوا الحد الاقصى فيما عني به "هوجو" في الاسماء الموضعة والبرناسيين في استعمالهم الاعلام والالفاظ الموسيقية الاخاذة . : الا ان الفاظ هؤلاء ظلت اطلاقا معنى محدودا ملازما للشيء الذي يمثله واضحا . اما الرمزيون فاستعملوها بشكل ~~خاص~~ متأنق نادر وكأنما هي لا تصور الشيء بل تنبه الى القارئ ليصور بحسب ما لمعه الداخلي . فيطلبي من الالفاظ ويحذف ما يرد على قلم المبدع من ضروب "الاوتوماتيكية" . فكل ما في الشعر ثمرة عمل وتيد واع ، وهذا ما ينفي عمل "الصدفة" في الجمال الفني .

ولم يقفوا عند حد ان الكلمات لا ينبغي ان ترد "صدفة" بل حاولوا بواسطة ~~[illegible]~~ التصفية ان ينزعوا عنها الصفة الخطابية (Le ton oratoire) كان فرلين يقول في مذهبه الشعري : "خذ الخطابة البليغة واستأصل عنقها المتق" :

Prends l'Eloquence et tords-lui son cou (Art. poétique p.192)

كما انهم نزعوا الصفة "الوضعية" عنها . فهي لا ~~[illegible]~~ تدهن ولا تلبس الوانا بل تومي الى ظلال الالوان ايماء .
ويبرز ذلك في شعر كل من "مورياس" و "فرلين"

---

1) La poésie de St.Mall.-Thibaudet ص ٢٢٠
2) Divagations - Mallarmé. ص ٢٤٦

وبماذا يستعاض عن هاتين الصفتين . ان الالفاظ في البيت الشعري اشبه بحجارة كريمة في عقد نظيم . تنبعث من ايقاعها والوانها اضواء على جارتيها وجارتاها تحملان الضياء المنبثق منها وتمزجانه بنورها الذاتي وتسطعان على ما يحيط بهما وهكذا دواليك حتى يتم في العقد الكلامي تآلف شعري . فقيمة الكلمة اذن مزدوجة : قيمتها بحد ذاتها "كصدى صوتي منغم وكضياء يحف بما بهام عجيب" ، وقيمتها بحسب جوارها لسائر الالفاظ التي تتغاير الوانها وتتغامز اضواؤها وتمتد اصداؤها ، واصداء اصدائها كلما سطعت عليها القيم الاولى ويذكر ملارمه ذلك

Ils (les mots) s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feu sur une pierrerie.
(١

والظاهر ان الشاعر البرناسي De Lisle رأى هذا الاعتبار يذكر الاعلام في شعره قال : " ان هذه الاعلام اشبه بالجواهر اليتيمة التي يحلي بها النحات مرمره النقي " ٢) ثم ان " شارل موراس " ادرك هذه الفضيلة في شعر " هوجو " لما في مفرداته واعلامه من القيم الغنائية والالوان .

وبالتالي فاللفظة قبضة من الاشعاع نبعث منها معنى موسيقي . وحتى الذي يدل منها على اشياء معينة "كالزنبق والعيون والغروب" تلاقي في انفسنا مجموعة من الصور . فتصبح لفظة غروب مثلا مبعثا تتحفز به الصور التي في ضمائرنا مصحوبة بالانفعالات الداخلية التي تنشأ على اثر استيقاظها فينا : كمصرع الشمس الدامي ، والالوان الهاربة الغاربة ، والشعور بأن شيئا يزول وبالانقباض الخ .....

اشرنا اذن ان الرمزيين فرقوا بين طبيعتي الشعر والنثر ، واعتبروا الشعر صياغة ، وجعلوا للشعر لغة في اللغة ، تختلف عن القالب النثري ، وحملوا الالفاظ الشعرية معاني تمتد في ذات القارئ ولا تقف عند الحدود الوضعية ، وبدلوا في الانظمة الترتيبية الغرامطيقية ، وبقيت ابياتهم في ذات القارئ هياكل عظيمة تصلها اسلاك خفية من المعاني والاصداء الصوتية ، او قل حجارة كريمة مضاءة في ذاتها وما بينها . اشار ملارميه الى "ان الكلمات تنعكس على بعضها البعض ، حتى تبدو وكأنها قد فقدت لونها الخاص وغدت انتقالا منغما ٣) وفي مكان آخر : "انني انتزعت هذه القصيدة ، التي حلمت بها سحابة صيفه من دراستي للكلمة" ٤)

---

١) Divagations - Mallarmé ص: ٢٤٦
٢) P.de St/Mall.-Thibaudet ص: ٢٢٣
٣) Propos S.P. - Mallarmé ص: ٧٥
٤) " " " ص: ٨٣

وبناءً استعاض من هاتين الصفتين . ان الالفاظ في البيت الشعري اشبه بحجارة كريمة لعقد نظيم . تنبعث من ابتقاعها والوانها اضواء على جارتيها وجارتاها تحملان الضياء المتبثق منها وتمزجانه بنورها الذاتي وتسطعان على ما يحيط بهما وهكذا دواليك حتى يتم في العقد الكلامي تآلف شعري فقيمة الكلمة اذن مزدوجة : قيمتها بحد ذاتها "كصدى صوتي منغم وكضياء يخف بمابها ويجيب" وقيمتها بحسب جوارها لسائر الالفاظ التي تتجاهر الوانها وتتخامز اضواؤها وتمتد اصداؤها واصداء اصدائها كلما سطعت عليها القيم الاولى ويذكر ملارمه ذلك

Ils (les mots) s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feu sur une pierrerie. ١)

والظاهر ان الشاعر البرناسي De Lisle رأى هذا الاعتبار بذكر الاعلام في شعره قال : "ان هذه الاعلام اشبه بالجواهر الثمينة التي يحلي بها النحات عموده النقي" ٢) ثم ان "شارل موراس" ادرك هذه الفضيلة في شعر "هوجو" لمالي مفرداته واعلامه من القيم الغنائية والالوان .

وبالتالي فاللفظة نبضة من الاشعاع تنبعث منها معنى موسيقي . وحتى الذي يدل منها على اشياء معينة "كالزنبق والعيون والغروب" تلاقي في انفسنا مجموعة من الصور . فتصبح لفظة غروب مثلا مبعثا تتحفز به الصور التي في ضمائرنا معه و بقايا الانفعالات الداخلية التي تنشأ على اثر استيقاظها فينا : كصرع الشمس الدامي ، والالوان الهاربة الغاربة ، والشعور بأنه شيئا يزول وبالانقباض الخ .....

اشرنا اذن ان الرمزيين فرقوا بين طبيعتي الشعر والنثر ، واعتبروا الشعر صياغة ، وجعلوا للشعر لغة في اللغة ، تختلف من القالب النثري ، وحملوا الالفاظ الشعرية ومعاني تمتد في ذات القارئ ولا تقف عند الحدود الوضعية ، وبدلوا في الانظمة الترتيبية الغراماطيقية ، وبقيت ابياتهم في ذات القارئ هياكل عظيمة تحملها املاك خفية من المعاني والاصداء الصوتية ، او قل حجارة كريمة مضاءة في ذاتها ومابينها . اشار ملارمه الى "ان الكلمات تنعكس على بعضها البعض ، حتى تبدو وكأنها قد فقدت لونها الخاص وغدت انتقالا منغما" ٣) وفي مكان آخر "اني اقترحت هذه القصيدة التي حلمت بها سابقة صيغة من دراستي للكلمة" ٤)

---

١) Divagations - Mallarmé ص ٢٤٦

٢) P. de St/Mall. - Thibaudet ص ٢٢٣

٣) Propos S.P. - Mallarmé ص ٧٥

٤) " " " ص ٨٣

يروى فاليرى ان المصور Degas كان بصحبة ملارمه وقد دعتهما ليتناول طعام العشاء مدام " Morisot " فرفع Degas امره قائلا " بئست هذه المهنة . انني احييت نهارى في نظم قصيدة فلم يسعني ان اتقدم خطوة واحدة رغم ان الافكار لا تعوزني ، انني منها مليء وبها احبل " فاجابه ملارمه بهدوء عميق ما بالافكار ينظم الشعر يا Degas بل بالكلمات . ١)

ولم يقفوا عند هذا الحد بل اعتبر بعضهم ان للحروف الوانا ، ونشأت فكرة رمزية الالوان .

ه- الحروف الملونة – ولم يكتف بعضهم في البحث عن معاني موسيقية فقيض لهم ان يروا عن طريق التخيلات الهاذية (Hallucinations) للحروف الصوتية الوانا . والمقرر ان " رمبو " هو اول من اكتشف ذلك بلمحة من العبقرية ، غريبة . وانه نظم في هذا الصدد قصيدة شهيرة عنوانها " احرف العلة " نوسعها شرحا اذا ما بلغنا هذا الشاعر . و نجتزىء الآن مترجمين بعض ما جاء في كتابه " فصل في جهنم " عن " الكيمياء الفعلية " قال :

انني ابتدعت للحروف الصوتية الوانا : A اسود E ابيض I احمر O اخضر U ازرق ، ونظمت للحروف الصحيحة شكلها وحركتها . و بانغام غريزية عجيبة لا بتداعي " فعلا شعريا يخضع يوما للحواس جمعاء . " ٢) وبهذه التخيلات لقح " رمبو " نظرية التمازج بين الاصوات والالوان والجمال الفعلي الذى كان اساسا لدراسات René Ghil ولكن هذه الالوان الناشئة عن الاصوات منوطة بعوامل نفسية بحتة قد تتبدل بتبدل الافراد وتختلف في الفرد الواحد بحسب الظروف النفسيه . واذا ما القينا نظرة على الاعمال التي قام بها " جيل " ليوسع نظرية " رمبو " و يجعل منها علما تاما مستقلا .

وبعدهما Vigié-Lecocq . فبينها يلي : :

	A	E	I	O	U
Rimbaud	Noir	blanc	Rouge	Bleu	Vert
Ghil	Vermillon	blanc	bleu	Rouge	Vert-Jaune
Vigié-Lecocq	Rouge	blanc	bleu	Jaune	Vert

R ... ٣)

===

١) Degas, Danse, Dessin – Valéry ص: ١٩

٢) Oeuvres complètes. S. en enfer Rimbaud ص: ٢٨٥

٣) le dyn. de l'ima. – Eigeldinger dans la poésie Française. ص: ٢٢٠

ويروي فاليري ان المصور Degas كان بصحبة مالارميه وقد دعتهما الوقائع لطعام العشاء عند مدام Morisot " لرفع Degas امره قائلا " بئست هذه المهنة . انني اضعت نهاري في نظم قصيدة لم يسمحني ان اتقدم خطوة واحدة رغم ان الافكار لا تعوزني ، انني ممتلئ " وبها احبل . " فاجابه مالارميه بعمق وصدق : ما بالافكار ينظم الشعر يا Degas بل بالكلمات . ١)

ولم يقفوا عند هذا الحد بل اعتبر بعضهم ان للحروف الوانا وشيات فكرة ومنها الالوان .

- الحروف المتلونة - ولم يكتف بعضهم في البحث عن معاني موسيقية تُمَيِّز لهم ان يروا عن طريق التخيلات الهائلة (Hallucinations) للحروف الصوتية الوانا ، والمقرر ان " رمبو " هو اول من اكتشف ذلك بلمحة من العبقرية غريبة . واعتظم في هذا الصدد قصيدة قصيرة عنوانها " احرف العلة " توسعها شرحا اذا ما يلفنا هذا الشاعر . ونجتزئ الآن ترجمة بحرفها جاء في كتابه " فصل في جهنم " عن " الكيمياء اللفظية " قال :

انني ابتدعت للحروف الصوتية الوانا : A اسود E ابيض I احمر O اخضر U ازرق ، ونظمت للحروف الصحيحة شكلها وحركتها . وبالنغم فريزتي جبت لا يتداعى " فصلا شعريا يخضع يوما للحواس جميعا . " ٢) وبهذه التخيلات لقي " رمبو " نظرية التمازج بين الاصوات والالوان والجهاز العصبي الذي كان اساسا لدراسات René Ghil ولكن هذه الالوان الناشئة عن الاصوات منوطة بعوامل نفسية بحتة تتبدل بتبدل الافراد وتختلف في الفرد الواحد بحسب الظروف النفسية . واذا ما اتيناظرة على الاعمال التي قام بها رجل " يوسع نظرية " رمبو " وبجعل منها علما تاما مستقلا .

وبعدهما Vigié-Lecocq فيبين بما يلي :

	R	A	E	I	O	U
Rimbaud		Noir	blanc	Rouge	Bleu	Vert
Ghil		Vermillon	blanc	bleu	Rouge	Vert-Jaune
Vigié-Lecocq		Rouge	blanc	bleu	Jaune	Vert (٢

---

١) Degas.Danse.Dessin - Valéry ص ١١

٢) Oeuvres complètes.S.en enfer ص ٢٨٥

٣) Rimbaud le dyn. de l'ima. -Eigeldinger dans la poésie Française. ص ١٢٠

فيتجلى ان هذه الانفعالات التي تحدث في الذات ترجع الى التهيؤ الشخصي في الشاعر من ناحية والقارئ من ناحية اخرى . غير اننا لا نستطيع حصرها في قاعدة من القواعد كما استهدف "جيل" فانه يزعم ان كل لون من الالوان يوقظ صوت آلة من الآلات الموسيقية، ترتبط تلقائيا بفكرة اخلاقية ، مما يفضي الى الجدول الآتي :

A - Vermillon	- orgues	- Tumulte Gloire
E - Blanc	- harpes	- Ordre sérénité
I - Bleu	- violon	- passion douleur
O - Rouge	- cuivres	- triomphe, souverainté
U - Jaune-Vert	- flûte	- ingénuité, rire (1)

ونعتبر انهم غلوا الطريق التي توخاها "رمبو" لاننا انما فعل ذلك بديهة فنسب للحروف الوانا خطرت له ليوسع امكانيات الرؤى الشعرية اوليرحب المثاقيل الادائية في الحروف فمزج بالصوت الوانا . اما ان يجعل من اتى بعده من ذلك علماء ان يجعلوا من الصدفة التي يندر ان تلاقي واقعها حتى وفي نفس الشاعر ، فتوحي فيه غالبا غير ما هو مفروض ان توحيه ، فذلك علم مصطنع . اوانه مبني على اسس تعاكس العلم ، فالعلم ينظم القوانين بعد استخلاص الحقائق ، والشذوذ فيما ورد فنادر عرضي . اما Ghil و Lecocq فيجعلان من الصدفة والشذوذ حقائق دائمة ويعدان لها القوانين الشامله . فيبنيان الشامل الثابت على اساس مضطرب نسبي افرادي قد لا يكون له واقع . على ان لهذه الوسيلة في الحروف = المتلونة = المنغمة" فضيله المساعدة الادائية . فبينا ترى الالوان في الشعر البرناسي جامدة، تتلمسها في الشعر الرمزي وقد ضجت بالحركة واختطفها تيار الضمير المتحرك . فنظرية الحروف الملونة ساعدتهم على اداء التعبير الفكري .

ج = الامتزاج في التفاعل الحسي . الالوان وسيلة للتعبير :

يرى الرمزيون وفي مقدمتهم "بودلير" و "رمبو" ان الانفعالات الخارجية تبلغنا عن طريق الحواس من الوان واصوات وعطور ، قد يتشابه وقعها في النفس ، فتوحي شعورا متشابها . و يعتبر البعض ان بودلير اول من دعا ونبه الى ذلك ارتكازا على المقطع الثاني من قصيدة "

Les correspondances.

" Comme de longs échos qui de loin se confondent
" Dans une ténébreuse et profonde unité
" Vaste comme la nuit et comme la clarté
" Les parfums , les couleurs, et les sons se répondent.

---

1) Eigeldinger. le dyn. de l'im. dans la P.F. ص: ١٢٠

فيجلي ان هذه الانفعالات التي تحدث في الذات ترجع الى التمييز الشخصي في الشاعر من ناحية والقارئ من ناحية اخرى . غير اننا لا نستطيع حصرها في قاعدة من القواعد كما اعتقد "جيل" فانه يزعم ان كل لون من الالوان يوقظ صوت آلة من الآلات الموسيقية ترتبط تلقائيا بفكرة اخلاقية . مما يفضي الى الجدول الآتي :

A - Vermillon	- orgues	- Tumulte Gloire
E - Blanc	- harpes	- Ordre sérénité
I - Bleu	- violon	- passion douleur
O - Rouge	- cuivres	- triomphe, souveraineté
U - Jaune-Vert	- flûte	- ingénuité, rire (1)

ونعتبر انهم ضلوا الطريق التي توخاها "رمبو" لانه لم يجعل ذلك بديهية تنسب للحروف الوانا خطرت له ليوسع امكانيات الرؤى الشعرية وليرسخ المتاخيل الذاتية في الحروف لمزج بالصوت الوانا . اما ان يجعل من اتى بعده من ذلك علما ، ان يجعلوا من الصدفة التي يقدر ان تلاقي واتصاحتى في نفس الشاعر ، فتوحي فيه غالبا غير ما هو مفروض ان توحيه فذلك علم مصطنع . لانه مبني على اسس تعاكس العلم ، فالعلم ينظم القوانين بعد استخلاص الحقائق ، والشذوذ فيعان ورد فنادر عرضي . اما Ghil و Lecocq فيجعلان من الصدفة والشذوذ حقائق دائمة ويقننون لها القوانين الشاملة . فيبنيان الشامل الثابت على اساس مضطرب نسبي افرادي انه لا يكون له واقع. على ان لهذه الوسيلة في الحروف - الملونة - المنغمة " فضيلة المساعدة الذاتية . فبينا نرى الالوان في الشعر البرناسي جامدة ، نلمسها في الشعر الرمزي وقد شحنت بالحركة واختطفها تيار الضمير المتحرك . فنظرية الحروف الملونة ساعدتهم على اداء التعبير الفكري .

٣ - الامتزاج في التفاعل الحسي . الالوان وسيلة للتعبير :

يرى الرمزيون وفي مقدمتهم "بودلير" و "رمبو" ان الانفعالات الخارجية تبلغنا من طريق الحواس من الوان واصوات وعطور قد يتشابه وقعها في النفس ، فتوحي شعورا متشابها . و يعتبر البعض ان بودلير اول من تفطن له الى ذلك ارتكازا على المقطع التالي من قصيدة " Les correspondances.

" Comme de loins échos qui de loin se confondent
" Dans une ténébreuse et profonde unité
" Vaste comme la nuit et comme la clarté
" Les parfums , les couleurs, et les sons se répondent.

(1 le dyn. de l'im. dans la P.F. ص ١٢٠
Eigeldinger.

ومؤداه "كما تتمازج الاصداء من بعيد في وحدة مظلمة عميقة مثل الليل والضياء، كذا تتجاوب العطور والالوان والاصوات."

على ان الفكرة اقدم من "بودلير" وترجع كما ترجع نظرية "العلاقات" عامة الى الرومانتيكية الالمانية، ونخص بالذكر Novalis و Hartmann. ولقد اورد "بودلير" في كتابه Les curiosités Esthétiques مقطعا من Hartmann ترجمته: "لا في الحلم، ولا في الغيبوبة التي تسبق الوسن بل في صحوتي اسمع موسيقى، وارى تشابها وارتباطا وثيقا ما بين الالوان والاصوات والعطور. ويخيل لي ان كل هذه الاشياء وليدة شعاع واحد من الضياء، ينبغي ان تجتمع في نشيد عجيب. ان في رائحة الهواجس السمر والحمر ما يهيج في اثرا عجيبا فتتركني في حلم عميق، ويخيل لي انني اسمع من البعيد اصوات مزمار جليلة عميقة ١)

كما ان مبدأ الوصال والعلاقات هذه بين الكون والسماء، وان الكون صورة مصغرة لعالم مثالي آخر او انها ظل للحقيقة الخالدة، والذي عنه تتفرع فكرة الامتزاج "اللوني" يؤول الى الشاعر المتصوف الاسوجي "Swedenborg" والى " Tavater " بدليل ما يستشهد "بودلير" لـ Swedenborg : "ان جميع الالوان تحويل من النور، وكل عطر مزيج من الهواء والضياء. والتعابير الاربعة التي تربط المادة والانسان، اى الصوت واللون والعطر والشكل ترجع الى اصل واحد. ٢)

وما النظرية التي اولى بها Rimbaud والتي ابتدعها (كما يقول) الا حالة خاصة من الحالة الشاملة التي استقاها "بودلير" مما ذكرنا.

وكان من البديهي ان يرى الرمزيون الذين تلمسوا الصلات والعلاقات بين الاصوات والعطور والالوان، للالوان والعطور والاصوات في النفس رجعا بعيد القرارة. له معنى مستفاد بنفسه. وهذه المعاني موسيقية اى انها تحدث في الذات ما تحدثه الاصوات الحرفية في وقعها. ولا اقول بذلك ان المثقالين الشعريين (المثقال اللوني والمثقال الصوتي) منفصلان بل هذا ما اتى على سبيل التفرقة بين وسائل لا تتفرق لانها تكون وحدة، استخدمها الرمزيون لبلوغ "الشعر الصافي" وعلى كلمة "رمبو" انني ابتدعت الفعل الشعرى الذى ينطبق على الحواس جميعا ٣)

والصحيح ان الالوان والحروف الصوتية التي ابانها "رمبو" لم تكن "تلقاء صدفة" وانما هي تحقيق واع للذاكرة النظرية

---

١) le dyn.de l'im.dans ص: ١٢٠
٢) la P.F.- Eigeldinger ص: ١٢١
٣) L'alchimie du Verbe - Rimbaud.

وسوداء "كما تتمازج الاصداء من بعيد في وحدة مظلمة عميقة مثل" الليل والضياء" كذا تتجاوب العطور والالوان والاصوات. "

على ان الفكرة اقدم من "بودلير" وترجع كما ترجع نظرية "العلاقات" عامة الى الرومانتيكية الالمانية، وتختص بالذكر Novalis و Hartmann ولقد اورد "بودلير" في كتابه Les curiosités Esthétiques مقطعا من Hartmann ترجمته : "لا في الحلم ولا في الغيبوبة التي تسبق النوم بل في صحوتي اسمع موسيقى، وارى تشابها وارتباطا وثيقا ما بين الالوان والاصوات والعطور، ويخيل لي ان كل هذه الاشياء "وليدة شعاع واحد من الضياء" ينبغي ان تجتمع في نشيد عجيب. ان في رائحة القواجس السمر والحمر ما "يحدث لي اثرا عجيبا فتتركني في حلم عميق، ويخيل لي انني اسمع من البعيد اصوات مزمار جليلة عميقة 1)

كما ان مبدأ "الوصال والعلاقات هذه بين الكون والسماء" وان الكون صورة مصغرة لعالم مثالي آخر او انها ظل للحقيقة الخالدة، والذي عنه تتفرع فكرة الامتزاج "اللوني" يؤول الى الشاعر المتصوف الاسوجي "Swedenborg" والى "Tavater" بدليل ما يستشهد "بودلير" لـ Swedenborg : "ان جميع الالوان تحول من النور، وكل عطر مزيج من الهواء والضياء. والتعابير الاربعة التي تربط المادة والانسان، اي الصوت واللون والعطر والشكل ترجع الى اصل واحد. " 2)

وما النظرية التي اولى بها Rimbaud والتي ابتدعها (كما يقول)، الا حالة خاصة من الحالة الشاملة التي استقاها "بودلير" مما ذكرنا.

وكان من البديهي ان يرى الرمزيون الذين تلمسوا الصلات والعلاقات بين الاصوات والعطور والالوان، للالوان والعطور والاصوات في النفس رجعا بعيد القرار، له معنى مستفاد بنفسه، وهذه المعاني موسيقية اي انها تحدث في الذات ما تحدثه الاصوات الحرفية في وقعها. ولا اقول بذلك ان المتقابلين الشعريين (المتقابل اللوني والمتقابل الصوتي) منفصلان بل هذا اماتى على سبيل التفرقة بين وسائل لا تفترق لانها تكون وحدة استخدمها الرمزيون لبلوغ "الشعر العالي" وعلى كلمة "رمبو" التي ابتدعت الفصل الشعري الذي ينطبق على الحواس جميعا 3) والصحيح ان الالوان والحروف الصوتية التي أبانها "رمبو" لم تكن "تلقاء صدفة" وانما هي تحقيق واع للذاكرة الشعرية

---

(1) le dyn. de l'im. dans ص: ١٢٠

(2) la P.F.- Eigeldinger ص: ١٢١

(3) L'alchimie du Verbe - Rimbaud.

(Vieielle Mémoire) ويخزن هذا في ابيات الشاعر الاولى في ال"الانارات" ويقول د/ بجلونكر »
كل لون لديه مربوط بحس اوبفكرة معينة ١) ويقول هو: "كنت ارى السماء الزرقاء والبرية تعمل عملها المزهر".
فنبصر كيف ان صورة السماء ايقظت عنده صورة البريّة فنشأتا في ذاكرته دفعة واحدة . و يتجلى الامر في مجمل شعر
ومن هذا الجمع بين الصور النظرية نشأت "الفوق واقعية". اليكما يقوله في Quartain ٢)

" بكت النجمة وردا في قلب اذنيك، وتدحرجت اللانهاية بيضاء من عنقك الى النهدين، والبحر امطر اللؤلؤ الاصهب في حلمتيك الخمرتين ."

واللون الاحمر اجمالا في شعر "رمبو" يرمز الى الحركة والحياة الصاخبة، والدم، والمبدأ الخالد، وشهوة الحب والنشوة العارضة.

Brunie et sanglante ainsi qu'un vieux vin
Sa lèvre éclate en vives sous les branches (P.V.) Tête de faune)
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres
Fermentent les rousseurs amères de l'amour (Bateau Ivre)
Des Blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes
(Being Beauteous)

وقد يدل اللون الاحمر ايضا الى القتال والثورة والغضب ، والاعاصير .

Tas sombre de haillons saignants de bonnets rouges
Les crochats rouges de la mitraille " / (Le Mal)
Fuyez ! Plaine, deserts, prairies, horizons
Sont à la toilette rouge de l'orage .

اما اللون الاخضر في نظر Rimbaud فيمثل الكون والطبيعة ، والبحر بما فيمن سعه الانطلاق ،

Dans la feuillée écrin vert taché d'or (Tête de Faune)
C'est un trou de verdure où chante une rivière
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut (Dormeur du val)

و يمتزج الاخضر بفكرة المستحيل الذى لا يبلغه الانسان، من فردوس الطفولة والطهر، والانعتاق والكمال
وقد لا يجد اللون الاخضر لديه اي رابط واقعي فيتجرد آنذاك من المعنى المعين، و يستغيث بالاخضر توهمًا للوصف الغير مألوف فيقول بجراءة " verts pianistes " !

---

١) Le dyn. de l'Image dans la P.F. ص: ٢١٩
٢) Quatrain. - Œuvres de Rimbaud ص ٢٦٣

(Mémoire Visâelle) ويخزن هذا في ابيات الشاعر الاولى في ال "الاشارات" ويقول "ايجلد نكر "

كل لون لديه مربوط بحس اوبفكرة معينة ١) ويقول هو "كنت ارى السماء الزرقاء والبرية تحمل عليها المزهر" .

لنبصر كيف ان صورة السماء أيقظت عنده صورة البرتية فنشأتا في ذاكرته دفعة واحدة . ويتجلى الامر في مجمل شعره

ومن هذا الجمع بين الصور النظرية نشأت "الذوق والعصبية" البلشا بقوله في Quartain (٢

بكت النجمة وردا في قلب اذنيك وتدحرجت اللانهاية بيضاء من منقاك الى الغد بين والبحر امطر

"اللؤلؤ الاصهب في حلمتيك الحمرتين ."

واللون الاحمر اجمالا في شعر "رمبو" يرمز الى الحركة والحياة الصاخبة والدم والعداء الخالد وشهوة

الحب والشهوة العارضة .

Brunie et sanglante ainsi qu'un vieux vin
Sa lèvre éclate en vives sous les branches (P.V.) Tête de faune)
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres
Fermentent les rousseurs amères de l'amour (Bateau Ivre)
Des Blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes

(Being Beauteous)

وقد يدل اللون الاحمر ايضا الى القتال والثورة والغضب والاعاصير .

Tas sombre de haillons saignants de bonnets rouges
Les crochats rouges de la mitraille " / (Le Mal)
Fuyez ! Plaine, deserts, prairies, horizons
Sont à la toilette rouge de l'orage

اما اللون الاخضر في نظر Rimbaud فيمثل الكون والطبيعة والبحر بما يمن سعة الانطلاق .

Dans la feuillée écrin vert taché d'or (Tete de Faune)
C'est un trou de verdure ou chante une rivière
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut (Dormeur du val)

ويمتزج الاخضر بفكرة المستحيل الذي يبلغه الانسان من ارد وس الطفولة والطهر والانعتاق والخلاص

وقد لا يجد اللون الاخضر لديه أي رابط واقعي فيتجرد آنذاك من المعنى المعين ويستعيد بالاخضر

توخيا للوصف النير مألوف فيقول بجرأة verte pianistes

---

١) Le dyn. de l'Image dans la P.F. ص ٢١١

٢) Oeuvres de Rimbaud Quatrain. ص ٢٦٢

ولقد حظى اللون الازرق خظوة واسعة القيم، وفيه يرمز الى العالم الذى لا يعرف التخوم، الى ما

وراء المادة الكونية

Où des pleurs d'or austral tombaient des bleux ~~dignes~~ degrés
Le rêve aux chastes bleuités - (Premieres communions)
Fileur ~~et~~ éternel des immobilités bleues (Bateau Ivre)
La douceur fleurie des étoiles et du ciel...fait l'abîme pleurant et
bleu là-dessaus
(I. Mystique)

واللون الازرق غشاوة السكون التي تكتنف عوالم الملائكة، والالحان الموسيقية التي تقتبض الاعماق

Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord - I (Dévotion)
J'ai vu le soleil taché d'horreur mystiques. Illuminaient de longs figements
violets

فاللون البنفسجي لون الرؤى الصوفيه .

وفي "الاصفر و "الذهبي" لون المرض والانقباض . ولقد يرتبط الاصفر بشعر الحزن والتبرم من

الحياة والتحفز نحو عالم اطهر وامثل

La mélancolique lessive de l'or du couchant (Enfance)
Jeanne, bavant la foi de sa boucle édentée (Chatîment de Tartuffe)
Il,rêvait la prairie amoureuse où des houles
Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or
~~Font~~ Font leur remuement calme et prennent leur essor (les poètes de 7 ans)

و يترك اللون الابيض في نفس رمبو جوا من الطهر المثالي الذى لا يبلغه الانسان في ~~وجوده~~ رغبه ودنيه وفي

البياض هداة وسكينة ولون من الفراغ والجمود .

Les seins blanc de rêves indistincts (chercheuses des poux)
Un rayon blanc du ciel anéantit cette comédie, des ciels gris de cristal

وكانما يرتقى به اللون الى حيز الملائكة وهو في اختباط من الاجنحة البيضاء او الفردوس الهادى تحت

اجنحتها .

L'eau clair; comme le sel des larmes d'enfance
l'assaut au soleil des blancheurs des corps des femmes
La soie en foule et le lys pur, des oriflammes "

او ان العالم العادى ينهار امام عينيه فيتجرد من مادته الدرنة و ينطلق في جوهر عوالمه ..

Glaciers, soleils d'argent et de cuivre
Les proues d'acier et d'argent
Battant l'écume ...." I (Marine)

فترى ان ما استخدم من المعاني الموسيقية في الحروف لاثارة الشعور الكامنة ولتوليد الاجواء في النفس، عاد "رمبو

ولقد حظي اللون الازرق بخطوة واسعة لديه وهو يرمز الى العالم الذى لا يعرف التخوم • الى ما وراء المادة الكونية

Où des pleurs d'or austral tombaient des bleux ~~dégrés~~ degrés
Le rêve aux chastes bleuités - (Premieres communions)
Fileur et eternel des immobilités bleues (Bateau Ivre)
La douceur fleurie des étoiles et du ciel...fait l'abîme pleurant et bleu là-dessus
(I. Mystique)

واللون الازرق فضاء السكون التي تكتشف عوالم الملائكة والالحان الموسيقية التي تنبض الاعماق •

Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord - I (Dévotion)
J'ai vu le soleil taché d'horreur mystiques. Illuminaient de longs figements violets

فاللون البنفسجي لون الرؤى الصوفية •

وفي "الاصفر" و "الذهبي" لون الغموض والانقباض • ولقد يرتبط الاصفر بشعور الحزن والتبرم من الحياة والتحفز نحو عالم الطهر والمثل

La mélancolique lessive de l'or du couchant (Enfance)
Jeanne, bavant la foi de sa boncle édentée (Chatiment de Tartuffe)
Il,revait la prairie amoureuse où des houles
Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or
~~Tout~~ Font leur remuement calme et prennent leur essor (les poètes de 7 ans)

ويترك اللون الابيض في نفس رمبو جوا من الطهر المثالي الذى لا يلمسه الانسان في ~~طبيعته~~ رجسه ودنسه وفي البياض هداة وسكينة ولون من الفراغ والجمود •

Les seins blanc de rêves indistincts (chercheuses des poux)
Un rayon blanc du ciel anéantit cette comédie, des ciels gris de cristal

وكاننا نرى بهذا اللون الى حيز الملائكة وهو في اغتباط من الاجنحة البيضاء • والفردوس الهادى تحت اجنحتها •

L'eau clair; comme le sel des larmes d'enfance
l'assaut au soleil des blancheurs des corps des femmes
La soie en foule et le lys pur, des oriflammes "

او ان العالم المادى يغادر ماهيته فيتجرد من مادته الكدرة ويحلق في جوهر مثاله •

Glaciers, soleils d'argent et de cuivre
Les proues d'acier et d'argent
Battant l'écume ...." I (Marine)

فنرى ان ما استخدم من المعاني الموسيقية في الحروف لاثارة الشعور الكامنة ولتوليد الاجواء في النفس ما دام "رمبو"

بجمع "خيالي عجيب" ، وضم هذه الالوان ، وكون منها شعلا منسجمة لا يقل وقعها عن الايقاع او عن الانتقال الشعرية الصوتية في الحرف . ومن البديهي ان فصلنا للعنصرين فصل حاد ومصطنع . الا انه يحق لنا تبيان العناصر التي يتألف منها الجوهر الواحد (Les fleurs p:176) ولم يكن "رمبو" الوحيد بل خصصناه بالجو لغزارة ذلك في شعره . فملارمه مثلا يعتبر ان في "اللون الابيض" سكينة الاعماق وانه مزيج كل الالوان الاخرى ، وانه مثال من الفكرة العالمية المجردة . "والبياض" يعم شعره لما فيه - في عرفه - من الخفة والتجريد ، والتراكم الفكرى الطاهر الذى لا تشوبه مادة . (Le Cygne) .

٧ . الرمزيون ذوو الكتاب الواحد . صعوبة التاليف . الم العجز :-

عرف الرمزيون بانهم ذوو الكتاب الواحد . فبودلير لم يترك في الشعر الا كتاب ازاهر الاذى . وجمع شعر "رمبو" في ديوان لا يربو على ست واربعين قصيده . اما مجموعة "ملارمه" فتقع في اربعوستين . وسناتي على تفصيل الامور في اماكنها .

وتبين ان انتاج هولاء الشعراء كان ضنينا ، شحيحا ، ولهذا فيما ادرى سببان رئيسيان : و يرتكز السبب الاول على انهم حاولوا ان يضيقوا على انفسهم المواضيع الشعرية باعتبار ان انفسهم وحدها هي الينبوع الشعرى ، لان الكون الخارجي لا وجود له الا بقدر الاثر المتروك في اعمق الاعماق ، او انهم لا يبصرونه الا من خلال الاعماق . فبينا نرى ان شعر من سبقهم يجنح الى الكون والى كل ما يجول فيه ليتفجر منها جميعا ينابيع شعرية ، والى التاريخ . نراهم يغوصون على ذواتهم ، و ينحصرون في دائرتها ليستقوا الابواب الشعرية ، فشعرهم من هذا القبيل وجداني بحت ، بل سبر غور نفساني او فيناه شرحا في الاتجاه الباطني في ما سموه الـ"Narcisse"

على ان الشعراء جميعا كانت انفسهم مصادر شعرهم ، فالاشخاص العالميون الذين لا يحدهم زمان ولا مكان في المسرح "الشكبيرى" او "الراسيني" لم يكونوا الا فروعا من ذات الخلاقين ، اجل ، ان في كل منا شخصيات متعدده ، تتفرع ، فتتغذى ، فتبرز للعالم بمظاهرها المستقلة (Sui Generis) المتباينه فلا محيص عن البت بان "هملت" و "روميو" و "لير" فروع من ذات "شكسبير" كما ان "اتالي" "وفيدر" و"اندروماك" و "اورست" فروع وظلال من ذات "راسين" . ولا ريب في انهم - وهم على عملية الخلق الادبي - عاشوا هذه الناحية ، او تلك من انفسهم فكيف اختلف الرمزيون عمن سبقهم في هذه الناحية . ذلك ان الادباء الخالدين قبلهم ارادوا ان يدهنوا اشخاصهم

./.

بجمع "خيالي عجيب ، وضم هذه الالوان ، وكون منها شكلا منسجما لا يقل في تمامه عن الايقاع او من الانتقال الشعرية الصوتية في الحروف . ومن البديهي ان تصل هذا العناصر في شكل حاد ومصطنع . الا انه يحق للتابيان العناصر التي يتألف منها الجوهر الواحد (Les fleurs p:176) ولم يكن "ريمبو" الوحيد بل خصصناه بالبحث لغزارة ذلك في شعره . فملارمه مثلا يعتبران في "اللون الابيض" سكينة الاعماق وانه مزيج كل الالوان الاخرى ، وانه مثال من الفكرة العالمية المجردة . و"البياض" يعم شعره لما فيه - في عرفه - من الخفة والتجرد ، والتراكم الفكري الطاهر الذي لا تشوبه مادة . (Le Cygne) .

٧ - الرمزيون ذوو الكتاب الواحد . صعوبة التاليف . العجز : -

عرف الرمزيون بانهم ذوو الكتاب الواحد . فبودلير لم يترك في الشعر الا كتاب ازاهر الالم . وجمع شعر "ريمبو" في ديوان لا يربو على ست وار بعين قصيده . اما مجموعة "ملارمه" فتقع في اربعين صفحة . وسناتي على تفصيل الامور في اماكنها .

وتبين ان انتاج هؤلاء الشعراء كان ضئيلا ، شحيحا ، ولهذا فيما ادرى سببان رئيسيان :

ويرتكز السبب الاول على انهم حاولوا ان يضيقوا على انفسهم المواضيع الشعرية باعتبار ان انفسهم وحدها هي الينبوع الشعري ، لان الكون الخارجي لا وجود له الا بقدر الاثر المتروك في اعمق الاعماق ، او انهم لا يبصرونه الا من خلال الاعماق . فبينا نرى ان شعراء سبقوهم يتجهون الى الكون والى كل ما يجول فيه ليتفجر منها جميعا ينابيع شعرية ، والى التاريخ نراهم يغوصون على ذواتهم ، ويحصرون في دائرتها ليستقوا الابواب الشعرية ، فتخرجهم من هذا القبيل وجدانيين بحت ، بل سيكولوجيين نفسانيين او فيما شرحا في الاتجاه الباطني في ما سموه الـ Narcisse

على ان الشعراء جميعا كانت انفسهم مصادر شعرهم ، فالاشخاص العالميون الذين لا يحدهم زمان ولا مكان في المسرح "الشكسبيري" او "الراسيني" لم يكونوا الا فروعا من ذات الخلاقين ، اجل ، ان في كل منا شخصيات متعدده ، تتفرع ، فتتغذى ، فتبرز للعالم بمظاهرها المستقلة (Sui Generis) المتباينه ، فلا محيص من البت بان "هملت" و "روميو" و "كير" فروع من ذات "شكسبير" كما ان "اتالي" و "فيدر" و "اندروماك" و "اورست" فروع وظلال من ذات "راسين" . ولا ريب في انهم - وهم على عملية الخلق الادبي ، عاشوا هذه الناحية او تلك من انفسهم . فكيف اختلف الرمزيون عمن سبقهم في هذه الناحية . ذلك ان الادباء الخالدين قبلهم ارادوا ان يدعموا اشخاصهم .

./.

بطبائع تفسر تصرفهم وصيرورتهم في كل ما يتمنون من الاعمال، ان يدهنوا وجوها عالميةمعقولة " Vraisemblables تلاقي واقعها نادرا، او ما يقاربواقعها الا دائما، على طريق الحياة . اما الذين لقبوهم بالرمزيين فكانوا يعبرون عن شعورهم الذاتي، لا لتصوير حقائق في الكون والتاريخ، بل لا حياء الانفعال الذى ثار في نفوسهم حيال التاثير الخارجية . وهذا الانفعال ذاتي شخصي، و، يصبح عاما، انسانيا بقدر ماتتشابه او تتقارب الشعور حيال ما يدخل الى الذات عن طريق الحس. فيعتبر الادب الرمزى والحالة هذه - تتمة للتدفق الذاتي الرومنتيكي " (Epanchement du Moi)" الا ان شعور الرومانتيكيين كان واعيا سطحيا متصلا بتاريخهم الشخصي او الوطني، او العام . فعزموا هم على ابدا" ما في قرارة "النرسيس" في عقله الباطن، او "لا وعيه"، والذى لا يلمح الا خطف برق، ثم يحتجب، و تقييد الادب في هذه الناحية الباطنية ضيق عليهم مدى المواضيع حتى الحق بهم لقب "العاجزين Impuissants, Incapables" ولقب المتفسخين " Decadents "بدء١ .

اما الداعي الثاني وهو في نظرنا خطير، فيعود الى صعوبة، في "التأليف" - قال "فاليرى" . - "ان ما اسميه الفن الاكبر، هو الفن الذى يوجب على المرء استخدام كل ما يملك من "قوى" والذى يستدعي بذل القوى الكلية لتتلذذ بها وتدركها ١)

ويفضي القول الى الصعوبة التي يعانيها الخلاق وهو على عملية الخلق . ونقرر ان هذا من تاثير "ملارمه" الاخلاقي ولتاثير واسع النطاق ذكره فاليرى في رسالة الى A.Thibaudet في مجلة Fontaines(٢ فكانما ليس في الفن شي" معطى"، بل ينبغي على المبدع القوي ان يتغلب فيخسف السهل، وفي خسف هذه السهولة صعوبة، فلا يشغله ما بامكانياته ان يفعل بل يرنو الى اكثر من ذلك، فيتبصر فيما يجب فعله، ولذا حاول الرمزيون ان يجهدوا ذواتهم، نابذين نقل التعابير الادائية السهلة، المالوفة، نابذين التقليد المعطى في اللغة الشعرية .فرفعوا السهولة"الميكانيكية " عن ذاكرتهم، وحاولوا ان يخلعوا تعابير جدد بدء غير منتظرة . فنتج عن ذلك ثلاثة امور : اولها ان الابداع لا ينجم عن "الصدفة" فالفن ليس صدفة وانما هو ثمرة مران طويل وجهد يعاد ويعاد . ولذا فهو لا يدرك النهاية والكمال، وانما هو يقاربهما . هو شبيه بما يسميه علماء الجبر Asymptote-Hyperbolique

وذلك ان الخط الشكلي لا يلتقي الخط الافقي الموازى له، وانما يكاد يلامسه ويظلان كذلك حتى اللانهاية .

---

١) Degas, Danse, Dessin -P.Valéry ص: ١٢٣

٢) Fontaine عدد ٤٤ ص: ٦١-٥٥-٥٦٢

بطبائع تفسر تصرفاتهم وسيرتهم في كل ما يتمنون من الاعمال، ان يدهشنا وجوها مالم يتمفولة " Vraisemblables تلاقي وانهما نادرا او ما يقاربهما وانهما دائما على طريق الحياة. اما الذين لقبوهم بالرمزيين فكانوا يعبرون من شعورهم الذاتي، لا لتصوير حقائق في الكون والتاريخ، بل لا حياء الانفعال الذي ثار في نفوسهم حيال التاثيرات الخارجية. وهذا الانفعال ذاتي شخصي، ويصبح عامله انسانيا بقدر ما تتشابه وتتقارب الشعور حيال ما يدخل الى الذات عن طريق الحس. فيعبر الادب الرمزي والحالة هذه - تتمة للتدفق الذاتي الرمنتيكي " (Epanchement du Moi)" الا ان شعور الرومانتيكيين كان واعيا سطحيا متصلا بتاريخهم الشخصي او الوطني او العام. فمزجوا هم على ابتداء ما في قرارة "النرجس" في عقله الباطن او "لا وعيه"، والذي لا يلمع الا خطف برق، ثم يحتجب. وتقييد الادب في هذه الناحية الباطنية ضيق عليهم مدى الموضوعات حتى لحق بهم "العاجز Impuisants, Incapables" ولقب المتقهقرين "Decadents" بدءا.

اما الداعي الثاني وهو في نظرنا خطير فيعود الى صعوبة في "التأليف" - قال "فاليري" - "ان ما اسميه الفن الاكبر هو الفن الذي يوجب على المرء استخدام كل ما يطلعن "قوى" والذي يستدعي بذل القوى الكبيرة لتتلذذ بها وتدركها (١)

ويخضي القول الى الصعوبة التي يعانيها الخلاق وهو على عملية الخلق. وتقرر ان هذا من تاثير "ملارميه" الاخلاقي ولعل تاثير واسع النطاق ذكره فاليري في رسالة ل A.Thibaudet في مجلة Fontaines (٢) فكاذا ليس في الفن شيء معطى، بل ينبغي على المبدع القوي ان يخلقه فيخسف السهل، وفي خسف هذه السهولة صعوبة، فلا يشغله ما بامكانياته ان يعمل بل يعمد الى اكثر من ذلك فيتبصر فيما يصعب فعله، ولذا حاول الرمزيون ان يجهدوا اذواقهم، نابذين نقل التعابير الادائية السهلة، المالوفة، نابذين التقليد المحض في القصيدة الشعرية، فرفضوا السهولة الميكانيكية " من ذاكرتهم، وحاولوا ان يخلقوا تعابير جديدة بدائية منتظرة. فنتج من ذلك ثلاثة امور: اولها ان الابداع لا ينجم عن "الصدفة" فالفن ليس صدفة وانما هو ثمرة مران طويل وجهد يعانيه يعاد. ولذا فهو لا يدرك النهاية والكمال وانما هو يقاربهما. هو شبيه بما يسميه علماء الجبر بال Asymptote-Hyperbolique ولذلك ان الخط الشكلي لا يلتقي الخط الافقي الموازي له وانما يكاد يلامسه ويظلان كذلك حتى اللانهاية.

---

١) Degas, Danse, Dessin - P.Valéry ص ١٢٣

٢) Fontaine عدد ٤٤ ص ٦١ ٥٥-٥٦٢

فالفن الاكمل في اخراجه الامثل مفتقر ابدا الى اصلاح وتعديل مستديمين . ثانيا : اسقطت من الاخراج اللفظي "الكليشه" او التعبير الجاهز المبتذل ، فاعتبرت عيبا من العيوب الاداتية . فعلى الشاعران يخوص على "الفلذات" الشعرية وما يسمونها "اللقايا" (Trouvailles) وهذه الفلذات تكون من الشعر مفاجآته المرتدية الجمال ، فتهز وتطرب . ففيها مزية الخلق الصحيح . والكليشه لا تبعث الى الذهول وليست من ثمرة الجهود وانما حملت الينا بالتقليد ، وهذا عن طريق الذاكرة لا عن طريق التأليف الواعي والاستنباط الواقف على كل تفصيل ، لان القصيدة مجموعة تفاصيل انتبواسطة القوى العاقلة الارادية في الفنان ، اختارها ونظمها عقدا من الجواهر . ثالثا : ان الوحي - اذا اشتدت العواطف اليقظة - يعطل طريق التعبير ، فالمرء وهو تحت ضغط عاطفة دفاقة يشحب فيه الانتاج ، ولا ينتج الا بالاذكار ، لان العاطفة تطغى على الكلمة ، او ان الكلمة تبدو باهتة ضعيفة اذا قيست بهذه العاطفة . ولا نعني انهم سخروا الوحي والعاطفة للفظ ، وانما اضطروا لاستعانة هذه الحالة ان يحملوا الالفاظ من القيم المعنوية ، والانفعال الشعرية ، بما لم تعتد حملانه ، فاستخدموا الالفاظ بنهج جديد ، وانقلوها بمعان وبفضائل وقيم شعرية ، وكذا اصبحت القصيدة "مجموعة فلذات" تعرب عن الحالة الشعورية التي ضبطها الفنان بالذكر والالفاظ . فتمكنوا بدأبهم من اقصى حدود التعبير عن ابعد حدود الذات . فادركت الكلمات حدود قيمها القصوى " Les Valeurs-Limites بحيث ان القارئ يذهل لما توقظه الالفاظ من صور وفكر ، تزامنها المعاني الصوتية التي تترك في السمع اثرا وافقا ، تحمله الحاسة السامعة ليتولد التزاوج ما بينها جميعا : فيكون الجمال (١)

ولكن من توجيه القوى الواعية جميعا وحصرها في توليد الالفاظ الصالحة للشعر ، ان نشأ تعب بل ضنى ومرض .

واترك الان الحديث للمشترع ملارمه

" شفيت بعد عجز دام ثلاثة اشهر . . . ان هذه الجهود تنهجني وتنهكني . . . انني اشعر

" من نفسي وابكي عندما اشعر بالفراغ ولا استطيع ان اخلع لفظة واحدة على قرطاسي الابيض القاسي . . .

" وانهك ذاتي في بيت من الشعر لانني اريده جميلا جديدا . . . اود ان تتجلى هذه القصيدة

(١ Degas, Danse, Dessin- Valéry ص: ٢٨

فالفن الاكمل في اخراجه الامثل مفتقر ابدا الى اصلاح وتعديل مستديمين . ثانيا . اسقطت من الاخراج اللفظي "الكليشه" او التعبير الجاهز المبتذل ، فاعتبرت عيبا من العيوب الاداتية . فعلى الشاعران يخوص على "الفلذات" الشعرية وما يسمونها "اللقايا" Trouvailles وهذه الفلذات تكون من الشعر مفاجآته المرتدية الجمال ، فتهتز وتضطرب فيها مزية الخلق الصحيح . والكليشه لا تبعث الى الذهول وليست من ثمرة الجهود/ وانما وحملت الينا بالتقليد ، وهذا من طريق الذاكرة لا عن طريق التأليف الواعي والاستنباط الواقف على كل تفصيل ، لان القصيدة مجموعة تفاصيل انتخبت بواسطة القوى العاقلة الارادية في الفنان ، اختارها ونظمها عقدا من الجواهر . ثالثا : ان الوحي - اذا اشتدت العواطف اليقظة - يعطل طريق التعبير ، فالمرء وهو تحت ضغط عاطفة دفاقة يصعب فيه الانتاج ، ولا يفتح الا بالاذكار ، لان العاطفة تطغى على الكلمة ، او ان الكلمة تبدو باهتة ضعيفة اذا قيست بهذه العاطفة . ولا نعني انهم سخروا الوحي والعاطفة واللفظ ، وانما اضطروا لاستعادة هذه الحالتين بحملوا الالفاظ من القيم المعنوية ، والاثقال الفكرية ، بما لم تعتد حملانه ، فاستخدموا الالفاظ بنهج جديد ، واثقلوها بمعان وبفضائل وقيم شعرية ، وكذا اصبحت القصيدة "مجموعة فلذات" تعرب عن الحالة الشعورية التي ضبطها الفنان بالذكر والالفاظ . فتمكنوا بدأبهم من اقصى حدود التعبير عن ابعد حدود الذات . فأدركت الكلمات حدود قيمها القصوى" Les Valeurs-Limites بحيث ان القارئ يذهل لما توقظه الالفاظ من صور وفكر "تزامنها" المعاني الصوتية التي تترك في السمع انرا موافقا ، تحمله الحاسة السامعة ليتولد التزاوج ما بينها جميعا ، فيكون الجمال (١)

وكان من توجيه القوى الواعية جميعا وحصرها في توليد الالفاظ الصالحة للشعر ، ان نشأ تعب بل عنى ومرض .

واترك الان الحديث للمشترع ملارمه

" شقيت بعجز دام ثلاثة اشهر . . . ان هذه الجهود تتعبني وتنهكني . . . انني اشعر "من نفسي وابكي عندما اشعر بالفراغ ولا استطيع ان اخلع لفظة واحدة على قرطاسي الابيض القاسي . . .

" واتهك ذاتي في بيت من الشعر لانني اريده جميلا جديدا . . . اود ان تتجلى هذه القصيدة

./.

(١) Degas, Danse, Dessin- Valéry ص ٢٨

"جوهرة يتيمة من مقبرتي الفكرية، حيث اموت على انقاضها، وليس لدى سوى الليل احلم طواله في كل لفظة
" من الالفاظ . . . . وكنت آنذاك مريض قصيدتي " هيرودية " وقد براني السهر وقمتُ عاجزا . . وكنت اشعر
" ان معظم قصائدي ، دون الكمال حتى من الناحية الايقاعية، ولقد احييت، كي انشرها ، الليالي المتتالي
" انسجها حتى يغالبني التعب، ونزولا عند الحاح Mendès كنت ارسلها اليه كما هي واتوسله كي يعيدها
" علي قبيل نشرها لاسقط منها ما ~~عجزت من اصلاح~~ عييت عن إصلاحه . واترك ما يحسن، فاتبصر كل شيء بهدوء فكرى سيعقب
" مرضي الدماغي الآن . . . وخضوع العدم لقيمة الجمال . . . ~~وبعد~~ وعند ذلك انجلت هيرودية بعد شكوكي وآلامي ،
" ووجدت اللفظة الدقيقة وهذا ما سيثبت دأبي ويسهل الصدفة لا تخلق بيتا شعريا . . . ثلاث قصائد
" افتتاحها هيرودية، ذات طهر لم يبلغه انسان ولن يبلغه، لانني ربما كنت العوبة الوهم ، او لان الآلة
" البشرية ناقصة فتعجز عن تحقيق نتائج من مثل هذه . . ليس الا الجمال وليس للجمال سوى اداء واحد كامل الا وهو
" الشعر . . . اني استعيض بالشعر عن الحب لان الشعر يعشق ذاته، ولان متعته تقع في نفسي بلذة . . والآن
" قد وصلت الى رؤيا عمل نقي . . لقد كدت اضيع رشادي ، وافقد معاني الالفاظ المألوفة . لا اجد في اللقيا
" الشعرية ما هو اكثر بديهة واعقل من ارجاع الكلمة الى ينبوعها". ١)

"فملارمه" يبلغ بذلك الى تحديد الشعر بحسب مفهومه الاجهادي في التعبير عن الناحية العصية في الذات. قال "الشعر هو التعبير عن المعنى العجيب الكامن في الوجود ~~بـ~~ باتخاذ اللغة الانسانية واسطة وقد اعيد الى ايقاعها ~~الاصلي~~ الاصيل . فتمنح ~~وجودنا صفة التأكيد~~ فتأكد وجودنا ، وتكون مهمتنا الفكرية الوحيدة". ٢)

وحرى بمن اتخذ الشعر مجموعة "تفاصيل" مشغولة في دأب واع مستمر، وبمن انصرف الى ذاته الغامضة يستقي منها مواضيع لشعره ، منصرفا عن التاريخ وما يجول حوله من الشؤون الاجتماعية، ان لا ينطلق وحيه رحبا او تتسع حالته الشعورية ملء القصائد الطوال ، فجاءت قصائد الرمزيين ، قصيرة على الاجمال ، بدليل ان الازمة الشعرية في النفس لا تدوم طويلا فلا تستغرق الصفحات انها لا تكاد تظهر حتى تزول . ثم ان القارىء بدوره لا تتمكن الحالة نفسها منه سوى لفتات وبرهة.

فاذا طالت القصيدة ، اخفقت في رسالتها عن طريقها في المبدع على انها تعبير عن حالة

---

١) ~~xxxx~~ propos sur la poésie, Mallarmé = ٢١ و ٣١ ، ٤٤ و ٤٢ و ١٩٠ و ٥٩ و ٦٥ و ٦٦ و ٦٨ و ٦٩ و ٧٤ ، ٧٩ و ٨٠ و ٩٨ و ١٣٨ و ١٤٠ ~~١١٨~~

٢) ص : ١١٨

"جوهرة يتيمة من مقبرتي الفكرية، حيث اموت على انقاضها، وليس لدى سوى الليل احلم طواله في كل لفظة،
"من الالفاظ . . . . وكنت آنذاك مريض قصيدتي "هيرودية" وقد براني السهر وقمت عاجزا . . وكنت اشعر
" ان معظم قصائدى ، دون الكمال حتى من الناحية الايقاعية ولقد احببت ، كي انشرها ، الليالي المتتالية
" انجبها حتى يغالبني التعب. ونزولا عند الحاح Mendès كنت ارسلها اليه كما هي واتوسله كي يعيدها
" علي قبيل نشرها لاسقط منها عبثت عن اصلاحه . واترك ما يحسن، فانبسر كل شيء" بعد" فكرى ميحب
" مرضي الدماغي الآن . . . وغشو العدم لقيت الجمال . . وعند ذلك انجلت هيرودية بعد شكوكي وآلامي ،
" ووجدت اللفظة الدقيقة وهذا ما ميثبت دابي ويمهله الصدفة لا تخلق بيتا شعريا . . . ثلاث قصائد
" افتتاحها هيرودية ذات طهر لم يلمسه انسان ولن يلمسه لانني ربما كنت العوبة الوهم ، اولان الآلة
" البشرية ناقصة فتعجز عن تحقيق نتائج من مثل هذه . . . ليس الا الجمال وليس للجمال سوى اداء واحد كامل الا وهو
" الشعر . . . اني استعيض بالشعر عن الحب لان الشعر يعشق ذاته ولان متعته تقع في نفسي بلذة . . . والآن
" قد وصلت الى روائع تلي . . لقد كدت اضيع رشادى ، وافقد معاني الالفاظ المألوفة . لا اجد في اللقيا
" الشعرية ما هو اكثر بديهية واعقل من ارجاع الكلمة الى مفهومها". ١)

"فلارمه" يبلغ بذلك الى تحديد الشعر بحسب مفهومه الاجتهادى في التعبير عن الناحية المصية في الذات قال "الشعر هو التعبير عن المعنى العجيب الكامن في الوجود باتخاذ اللغة الانسانية واسطة وقد اعيدت الى ايقاعها الاصيل فنتأكد وجودنا صفة التأكيد، وتكون مهمتنا الفكرية الوحيدة. ٢)

وحرى بمن اتخذ الشعر مجموعة "تفاصيل" مشغولة في دأب واع مستمر، وبمن انصرف الى ذاته الغامضة يستقي منها مواضيع لشعره ، منصرفا عن التاريخ وما يجول حوله من الشؤون الاجتماعية ان لا ينطلق وحيه رحبا او تتسع حالته الشعورية مل" القصائد الطوال، فجاءت قصائد الرمزيين ، قصيرة على الاجمال، بدليل ان الازمة الشعرية في النفس لاتدوم طويلا فلا تستغرق الصفحات انها لا تكاد تظهر حتى تزول . ثم ان القارئ بدوره لاتتمكن الحالة النفسية منه سوى لفتات وبره.

فاذا طالت القصيدة اخفقت في رسالتها من طريقها في المبدع على انها تعبير عن حالة

---

(١) xxxxx ص ٢١ و ... — propos sur la poésie Mallarmé
(٢) " " ص ١١٨

شعورية ، وفي القارئ على انها تولد فيهذا الجو بعينه وهو عرضي .ولذا عدا شذوذ عنوا بالقصائد الصغيرة ، لان الحالة لا تستغرق الا يسيرا . غير انه من الغريب ان تكون الطوال اكثر قصائدهم رواجا وشهرة ، وتعليله انهم كانوا يجهدون فيها جهدهم في القصائد القصيرة من حيث التركيب .واذا تعطلت الحالة الشعورية ، توقفوا وعادوا الى التأليف تحت الحاح الحاجة النفسية وايقظ القسم الاول فيهم ما كانوا يتوخون فأتموه . غير ان قصائدهم قصرت عامة وقلت فسموا "بالعاجزين". زد انهم اتخذوا كيفية تكوين القصيدة فيهم موضوعا للشعر: (~~I les pas~~, La Nuit d'Idumée) ولا مندوحة عن ذكر العناء الذى يصيب القارئ .

١) ما Pas

وفي شريعة العالم Lavoisier: Energy can neither be created nor can be destroyed.

فتصيب القارئ جهود كالتي أصابت ا...

~~ـلا في جهود الشاعر جهودا لدى القارئ~~ . ولذا ينبغي ان نجيد القراءة والمجيدون قليل . واستنتج منه ان هذا النوع من الشعر لا يوجه الى الناس عامة بل الى فئة خاصة منهم، لديها المؤهلات ، وقد اعتادت على هذا اللون . والقراء يتراوح عددهم تراوحا كالذى بين قراء السياسة والرياضيات. فعدد الفئة الاولى وفير يتضاءل كلما اتجهنا نحو العلوم المجردة ونخص منها الرياضيات القصوى ، حيث لا يتجاوز عدد الفاهمين الاربعة او الخمسة كما هي الحال في العقدة ~~الصعبة~~ التي وضعها Enstein في نظرية éme-dimension

وكان من العلل التي سقط فيها ~~لل~~ شعراء الرمزية عامة و "ملارمه" منهم خاصة ، وهو الذى حقق الرمزية في كل اهدافها ، انهم اهملوا القارئ او افترضوا فيه الفضائل الكاملة التي تمكنه من القراءة الجيدة او انهم حسبوه بهم شبيها ولهم توءما وصنوا.

والصحيح انهم لم يكترثوا للرواج ادبهم . قال فاليرى في حديثه عن "ملارمه"
Nul n'est contraint de lire personne (Variété III)

فما في القراءة اذن من اجبار . وانما كانوا يشعرون ~~يحسون~~ بالارتياح والاكتفاء غب وضعهم منتوجاتهم . فلا يبتغون نزولا الى مستوى القارئ ، وليصعد القارئ اذا شاء . والصعوبة في ادبهم ناشئة عن جهود هم المبذولة بقدر ما هي ناشئة ~~خيبة~~ عن تهاون ~~لتهاون~~ المطلع ، ان من الانتاج ما يستدعي الهوادة والوقوف على الدقائق ، وانعام النظر في كل تفصيل .وفي عصر

=====================================

١) الاولى قصيدة لملارمه يحاول فيها ان يفسر ولادة القصيدة في نفسه، والثانية لفاليرى في الموضوع نفسه.

شعرية ، وفي القارئ على انها تولد فيه هذا الجو بحيث يعرفه وهو مرغم . ولذا ـ عدا شذوذ ـ عنوا بالقصائد القصيرة ، لان الحالة لا تستغرق الا يسيرا . غير انه من الغريب ان تكون الطوال اكثر قصائدهم رواجا وشهرة . وتعليله انهم كانوا يجهدون فيها جهدهم في القصائد القصيرة من حيث التركيب . واذا تعطلت الحالة الشعرية توسلوا وعادوا الى التأليف تحت الحاح الحاجة الفنية الجديدة ولم يحفظ القسم الاول فيهم ما كانوا يتوخون فأتموه . غير ان قصائدهم تسربت عامة وليست فيها "بالحاجزين" . ثم انهم اتخذوا كيفية تكوين القصيدة فيهم موضوعا للعسر (Les pas, La Nuit d'Idumée)[1] ولا مقدوحة من ذكر العناء الذي يصيب القارئ . وفي شريعة العالم Lavoisier : Energy can neither be created nor can be destro-yed.

فتصيب القارئ جهود كالتي أصابت الشاعر ~~فصلا في جهود العناصر جهودا لبعض القارئ~~ . ولذا ينبغي ان تجيد القراءة والمجيدون قليل . واستنتج منه ان هذا النوع من الشعر لا يوجه الى الناس عامة بل الى فئة خاصة منهم لديها المؤهلات . وقد اعتمادت على هذا اللون . والقراء يتراوح عددهم تراوحا كالذي بين قراء السياسة وقراء الرياضيات . فعدد الفئة الاولى يتضاءل كلما اتجهنا نحو العلوم المجردة وبخاصة منها الرياضيات العليا ، حيث لا يتجاوز عدد الفاهمين الاربعة او الخمسة كما هي الحال في المعقدة التي وضعها Enstein في نظرية 4ème-dimension

وكان من العلل التي سقط فيها الشعراء الرمزية عامة و "ملارميه" منهم خاصة ، وهو الذي حقق الرمزية في كل اهدافها . انهم اهملوا القارئ او افترضوا فيه الفضائل الكاملة التي تمكنه من القراءة الجيدة او انهم حسبوه بهم شبيها ولهم توأما وصنوا .

والصحيح انهم لم يكترثوا لرواج ادبهم . قال فاليري في حديثه عن "ملارمي"

Nul n'est contraint de lire personne (Variété III)

فما في القراءة الزمن اجبار . وانما كانوا يشعرون بالارتياح والاكتفاء فحسب وضعهم منتوجاتهم . فلا يتنازلون نزولا الى مستوى القارئ ، وليصعد القارئ اذا شاء . والصعوبة في ادبهم ناشئة من جهودهم الجبارة بقدر ما هي ناشئة عن تهاون المطالع . ان من الانتاج ما يستدعي الهوانة والوقوف على الدقائق ، واتمام النظر في كل تفصيل . وفي عصر

---

١) الاولى قصيدة لملارميه يحاول فيها ان يفسر ولادة القصيدة في نفسه والثانية لفاليري في الموضوع نفسه .

الرؤيه

آلالة والصحافة السريعة، لا تعبأ اجمالا بما يتطلب الرؤية، الا ان في التفوق على الانتاج الصعب متعة، في التدرج الى تفهم حقائقه لذائذ دونها كل لذة ناجمة عن فهم المعنى الواضح المحدود . كانوا يشعرون بشبه مسؤولية اخلاقية دهنية، وليس في انفسنا كقراء مقابل لهذه المسؤولية .

ثم ان الرمزيين ، ~~بحثا في توسيع وسائل التعبير~~، عمدوا الى خلق اوزان جديدة ، تكون اصلح من الاوزان التقليدية القديمة لتأدية الجو الشعوري، ~~فوسعوا بذلك الوسائل التعبيرية~~ فوسعوا بذلك وسائل التعبير .

٨ ـ الانعتاق من الاوزان ~~البحر الحر~~ الشعر الحر .

اورد Ludwing Lewisohn في كتابه Poets of modern France ما يلي :

" The new spirit of poetry demanded a new form. To the discovery of
" this new form Mallarmé had contributed rather less than even Verlaine...
" They had long gone beyond the earliest innovations of the symbolists.
" For neither Khan, la Forgue, nor viélé-Griffin ever discarded rime
" wholly. But that had been done, to go back, no farther, by Southy and
" Shelley, by Goethe and Novalis , by Heine and Mathew Arnold. The
" early " Vers libre " then, was simply a flexible and rather ondulating
" form of Lyric or odic verse, following in its cadences, the development
" ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~
" the vise and fall, of the poet's mood, furnishing in it's harmonies an
" orchestration to thought and Passion ". (1)
"

~~ويعيده~~ ويرجع Remy de Gourmont : هذا الشكل الحر الجديد الى "رمبو" في كتاب (Illumination)

وقد ظهر مقاله في مجلة La Vogue عام ١٨٨٦ في كتابه Jules La Forgue Les Palais nomadés.

ولقد اختلف المؤرخون في هذا الامر متسائلين عن البادئ بهذا النظم الحر، ومنهم من ارجعه غب ذلك الى Walt whitmann على ان الجميع متفق على ان حركة التجديد هذه في الاوزان الشعرية بلغت اقصاها بين ١٨٨٦ – ١٨٨٩ . ومهما يكن من شيء فان الجيل، شعر بان الاوزان لم تعد تطابق عاطفته والاشكال "المفروضة سابقا لا توافقه" (٢) على حد قول Poizat . فيستدل ان Poizat و Lewisohn متفقان بلعادة ذلك الى حاجة نفسية تريد ان تعبر عن ذاتها ضمن الحدود القديمة ، ~~فضلا عن الحدود~~ ، فجدد

==

١) ص: ٢٢ و ٢٣

٢) Le symbolisme-Poizat. ص: ١٧٠ .

آلالة والصحافة السريعة لا تسباء اجمالا بما يتطلب ~~الوجهة~~ الروية الا ان في التفوق على الانتاج الصعب متعة وفي التدرج الى تفهم حقائقه لذائذ دونها كل لذة ناجمة عن فهم المعنى الواضح المحدود . كانوا يشعرون بشبه مسؤولية اخلاقية ذهنية وليس في انفسنا كثراء مقابل لهذه المسؤولية .

ثم ان الرمزيين ~~يتطلب توسيع وسائل التعبير~~ عمدوا الى خلق اوزان جديدة تكون اصلح من الاوزان التقليدية القديمة لتأدية الجو الشعوري ، فوسعوا بذلك وسائل التعبير .

٨ . الانعتاق من الاوزان ~~الشعر الحر~~ الشعر الحر .

اورد Ludwing Lewisohn في كتابه Poets of modern France ما يلي :

" The new spirit of poetry demanded a new form. To the discovery of
" this new form Mallarmé had contributed rather less than even Verlaine...
" They had long gone beyond the earliest innovations of the symbolists.
" For neither Khan, la Forgue, nor Viélé-Griffin ever discarded rime
" wholly. But that had been done, to go back, no farther, by Southy and
" Shelley, by Goethe and Novalis , by Heine and Mathew Arnold. The
" early " Vers libre " then, was simply a flexible and rather ondulating
" form of Lyric or odic verse, following in its cadences, the development
" ~~[illegible]~~
" the vise and fall, of the poet's mood, furnishing in it's harmonies an
" orchestration to thought and passion ".(1)
"

~~وينسبه~~ ويرجع Remy de Gourmont " هذا الشكل الحر الجديد الى "رمبو" في كتاب (Illumi-nation)
وقد ظهر مقاله في مجلة La Vogue عام ١٨٨٦ Jules La Forgue في كتابه Les Palais nomadés.
ولقد اختلف المؤرخون في هذا الامر متسائلين من البادئ بهذا النظم الحر ، ومنهم من ارجعه قبل ذلك الى Walt Whitmann على ان الجميع متفق ان حركة التجديد هذه في الاوزان الشعرية بلغت اقصاها بين ١٨٨٦ - ١٨٨٩ . ومهما يكن من شيء فان الجيل ، شعر بان الاوزان لم تعد تطابق عاطفته والاشكال "المفروضة سابقا لا تواتيه " ٢) على حد قول Poizat . فيستدل ان Lewisohn و Poizat متفقان بعادة ذلك الى حاجة نفسية تريد ان تعبر عن ذاتها ضمن الحدود القديمة ~~فتصطدم~~ فتجد دوا

---

١) ص: ٢٢ و٢٣
٢) Le symbolisme-Poizat. ص: ١٧٠ .

في الاشكال الشعرية، والى رد فعل في وجه التقليد النظمي ~~التقليد~~ . فكان "البرناسيون" يعتبرون " ان للبيت الاسكندري، الواقع في اثنى عشر وتداء مدى التنفس المعتدل، وان في ايقاعه كمالا وامتلاء يتركان في الاذن والفكر معنى الاكتفاء ١) .

وبما ان الرمزية كانت بنظرياتها العامة واقفة في وجه ما سبقها من اتجاهات ادبية، وبما انها حاولت التعبير عما عجزعنه من سبقهم، نبذوا البيت الاسكندري ، وتعمدوا نظما تتراوح اقسامه وتقاطيعه مع اجزاء العاطفة الانسانية، والشعور الداخلي الصحيح ، ~~وكان البرناسيون يجعلون الابيات الشعرية بوجه عام~~ . فنشأ " ان القواعد القديمة في رأيهم خاطئة ويبنغي ان يعاد النظر فيها. "~~الطريقة القديمة ناقصة ولذا هي خاطئة~~ " هي حاجة الادباء في العصور التي تهرم فيها اللغة ~~فتعجز~~ باعتبار ان اللغات اذا شاخت وهرمت تعجز عن اداء معاني الذات ، وهذا ما عرض للغة اللاتينية في عهد Pierce و Virgile وفي الادب الفرنسيه نفسه لم تكن ~~الحاجة~~ اللغة هذه الآفة جديدة ~~أ~~ . فان الشاعر لافونتين ~~احصط~~ انزال في الكثير من شعره ~~حيث~~ اراد ان يثبت اهمية بعض الالفاظ ومعانيها . فاتفق له ان يجعل من اللفظة الواحدة بيتا مستقلا من الشعر. ثم ان بودلير اورد في قصيدته " دعوة الى الرحيل ضربا من هذه الاوزان الحرة:

Mon enfant, Ma soeur
Songe à la douceur
D'aller à là-bas vivre ensemble etc..(3)

والمعلوم ان "ازاهر الشر" نشرت عام ١٨٥٧ . ثم ان ظاهرة ~~تحمو~~ هذا الانعتاق بينة في المذهب الشعري ل Verlaine باتخاذه الاوتاد الوترية، ~~بحسب~~ ~~فرلين~~ لما في الاوتاد الوترية من الابهام الذي لايعرف الحدود، ولا يشوبه الوضوح والقطع الذي نتوقعه في الابيات" الشفعية الاوتاد ". ولطالما استعمل هو ابياتا ذات سبعة، وتسعة، واحد عشر وثلاثة عشر وتدا (Pieds) غير ان المجلات كانت ~~تعج~~ تتحدث حوالي ١٨٨٣-١٨٨٦- بنظريات النظم الحر. وكان بعض ~~الشعراء~~ الصعاليك شأن E.Mikhael و Laforgue و Kahn يتجاذبون فيما بينهم هذه النظريات. ولقد فاقهم جميعا G. Kahn : " فانه وصف هذا " الاتجاه الجديد، وحدده ودافع عنه في " مجلة الاستقلال" عام ١٨٨٨ وفي مقدمة الطبعة الجديدة لكتابه Palais Nomades عام ١٨٩٧ .[٣]

---

١) Poizat - Le symbolisme ص: ١٦٩-١٧٠

٢) Fleurs du mal - l'invitation au voyage.

٣) Parnasse et Symbolisme-Martino ص: ١٥٨

في الاشكال الشعرية، والى رد فعل في وجه التقليد النظمي التقليد. فكان "البرناسيون" يعتبرون " ان للبيت الاسكندري، الواقع في اثني عشر وتداه مدى التنفس المعتدل، وان في ايقاعه كمالا وامتلاء يتركان في الاذن والفكر معنى الاكتفاء" ١) .

وبما ان الرمزية كانت بنظرياتها العامة واقفة في وجه ما سبقها من اتجاهات ادبية، وبما انها حاولت التعبير عما عجزعنه من سبقهم، نبذوا البيت الاسكندري، وتعمدوا نظما تتراوح اقسامه وتقاطيعه مع اجزاء العاطفة الانسانية، والشعور الداخلي الصحيح، ~~وكان البرناسيون يجعلون الابيات الشعرية، بوجه عام،~~ فنشأ " ان القواعد القديمة في رأيهم خاطئة وينبغي ان يعاد النظر فيها " ~~الطريقة القديمة فانسد ولما هي خاطئة~~ باعتبار أن الفنان اذا شاخت وهرمت تجزئ عن أداء ما يؤدّان . ~~هي حاجة الادباء في العصور التي تهم فيها اللغة فتعبر~~ ، وهذا ما عرض للغة اللاتينية في عهد Pierce و Virgile في الادب الفرنسية اللغة نفسه لم تكن الأزمة ~~الحاجة~~ آنذاك جديدة). فان الشاعر لافونتين ~~[illegible]~~ في الكثير من شعره مهمة اراد ان يثبت اهمية بعض الالفاظ ومعانيها . فاتفق له ان يجعل من اللفظة الواحدة بيتا مستقلا من الشعر. ثم ان بودلير اورد في قصيدته " دعوة الى الرحيل " ضربا من هذه الاوزان الحرة،

Mon enfant, Ma soeur
Songe à la douceur
D'aller à là-bas vivre ensemble etc..(3)

والمعلوم ان "ازاهير الشر" نشرت عام ١٨٥٧ . ثم ان ظاهرة هذا ~~[illegible]~~ الانعتاق بينة في المذهب الشعري ل Verlaine باتخاذه الاوتاد الوترية، ~~[illegible]~~ لماني الاوتاد الوترية من الابهام الذي لا يعرف الحدود، ولا يشوبه الوضوح والقطع الذي في الابيات " الشفعية الاوتاد ". ولطالما استعمل هو ابياتا ذات سبعة وتسعة واحد عشر وثلاثة عشر وتدا (Pieds) غير ان المجلات كانت تتشبث ~~[illegible]~~ حوالي ١٨٨٣-١٨٨٦ - بنظريات النظم الحر. وكان بعض الشعراء الصعاليك شأن E.Mikhael و Laforgue و Kahn يتجاذبون فيما بينهم هذه النظريات. ولقد نافسهم G. Kahn جميعا ، " فانه وصف هذا " الاتجاه الجديد وحدده ودافع عنه في " مجلة الاستقلال " عام ١٨٨٨ وفي مقدمة الطبعة الجديدة لكتابه Palais Nomades عام ١٨٩٧ . ٣

---

١) Poizat - Le symbolisme ص: ١٦٩ - ١٧٠

٢) Fleur du mal

٣) Parnasse et Symbolisme-Martino ص: ١٥٨

وما هي اهداف هذا النموذج الجديد؟ ان الخلافات بين المذاهب الادبية لم تكن بوجه الاجمال قائمة على المواضيع الشعرية، بقدر ما هي قائمة على التباين في طريقة النظم . وكان "البيت الحر" نهاية التطور الذى حاول ان يعيد للالفاظ الشعرية مجمل قيمتها الصوتية . وكانت الرمزية قد بلغت اقصى ما وضعه "بودلير" في الايقاع الشعرى يمنح الالفاظ قيمتها الحقة ويخلع على البيت الشعرى خطا موسيقيا يولده الانسجام المنغم . ولذا لم يكترثوا احيانا لطول البيت وقصره او لتعادل الابيات فيما بينها، او القطع او التكرار .

فعنوا بالتآلف الحرفي يوسعون في الشعر قواه التعبيرية . واعطوا الـ" E " اهمية كبرى بحيث ان الـ" E " لم تكن دائما خرساء، فهي ترد بمثابة سكوته او نصف سكوته او صوت كامل، فغدت تحمل ما يحملها الشاعر من خلجات نفسية، وغدت ينبوعا للايقاع والموسيقى في التعبير الشعرى . وكسروا الاتزان القديم وجموده معتبرين ان الخوالج لا تتساوى في النوع او الكمية الداخلية . فلا تخضع الخوالج "للبيت" بل يخضعون التعبير لها . فليكن تقسيم الابيات بطول المدى الزمني الداخلي في عاطفة المرء .

واذن فلهذه الحرية في النظم قوانينها وقواعدها ايضا . انها مربوطة في تقسيمها، ورويها وطولها، وقصرها، وتآلف الغناء في حروفها وتمازج الايقاع على مدى الشعور الواعي اوغير الواعي في الذات بحسب قوته وشحوبه . ولقد حاول "الرومانتيكيون" كسر هذا التحجر في البديع الشعرى، الا انهم لم يتجاوزوا فيه بعيدا حتى "هوجو" . اما البرناسيون فاعادوا الى البيت الشعرى سبكه الهادىء الموقع الوئيد "الاسكندرى" . فهدموا تجلد الشعراء، وابتغوا الكمال الاقصى فيما صار اليه "الرومانتيكيون" . انهم اقتفوا تحقيق ما استهدفه فرلين، وكانت نشأة الشعر الحر نتيجة هذا الاقتفاء .

فاستحال الشعر الى طبيعته الاصيلة بعد ان جرد من القوانين المصطنعة، استحال نغما صافيا وايقاعا جميلا . «وكما تحدد الاصوات الاولى مصير كل الـ Symphonie الموسيقية الكلاسيكية، كذا تحدد الالفاظ الاولى في هذا الضرب الجديد من النظم، نغم القصيدة، وقيمتها الصوتية، باعتبارها نقطة المسير»(١) وكل ما يلي ان هو الا مبنيّ على نقطة المسير الكلاسيكية لمنغمة .

(١ Le symbolisme -Poizat ص: ١٧٠

وما هي اهداف هذا النموذج الجديد؟ يبدو ان الخلافات بين المذاهب الادبية لم تكن بوجه الاجمال قائمة على المواضيع الشعرية بقدر ما هي قائمة على التباين في طريقة النظم. وكان "البيت الحر" نهاية التطور الذي حاول ان يعيد للالفاظ الشعرية مجمل قيمتها الصوتية. وكانت الرمزية قد بلغت اقصى ما وضعه "بودلير" في الايقاع الشعري يمنح الالفاظ قيمتها/ الحقة ويخلع على البيت الشعري خطا موسيقيا يولده الانسجام المنغم. ولذا لم يكترثوا احيانا لطول البيت وقصره او لتعادل الابيات فيما بينها او القطع او التكرار.

فعنوا بالتآلف الحرفي يوصفون في الشعر قواه التعبيرية. واعطوا الـ" E " اهمية كبرى بحيث ان الـ" E " لم تكن دائما خرساء، فهي ترد بمثابة سكوته او نصف سكوته او صوت كامل، فغدت تحمل ما يحملها الشاعر من خلجات نفسية، وغدت ينبوعا للايقاع والموسيقى في التعبير الشعري. وكسروا الاتزان القديم وجمود معتبرين ان الخوالج/ الداخلية لا تتساوى في النوع او الكمية. فلا تخضع الخوالج "للبيت" بل يخضعون التعبير لها. فليكن تقسيم الابيات بطول المدى الزمني الداخلي في ماطفة المرء. واذن فلهذه الحرية في النظم قوانينها وقواعدها ايضا. انها مربوطة في تقسيماتها ورويها وطولها وقصرها وتآلف الغناء في حروفها وتمازج الايقاع على مدى الشعور الواعي او غير الواعي في الذات بحسب قوته وشحوبه.

ولقد حاول "الرومانتيكيون" كسر هذا التحجر في البديع الشعري، الا انهم لم يتجاوزوا فيه بعيدا حتى "هوجو" اما البرناسيون فعادوا الى البيت الشعري سبكه الهادي، الموقع الرصيد "الاسكندري". فهدموا تجلد الشعر البرناسي وابتغوا الكمال الاقصى فيما صاراليه "الرومانتيكيون". انهم اتفقوا تحقيق ما استخدمه فرلين، وكانت نشأة الشعر الحر نتيجة هذا الاتفاء.

فاستحال الشعر الى طبيعته الاصيلة بعد ان جرد من القوانين المصطنعة، استحال نغما صافيا وايقاعا جميلا. وكما تحدد الاصوات الاولى مصير كل الـ Symphonie الموسيقية الكلاسيكية. كذا تحدد الالفاظ الاولى في هذا الضرب الجديد من النظم، نغم القصيدة وقيمتها الصوتية، باعتبارها نقطة المسير (١) وكل مايلي ان هو الا مبني على نقطة المسير الكلاسيكية المنغمة في تكيف وتناسب.

---

(١) Le symbolisme -Poizat ص: ١٧٠

متفرقة

٩ • التعبير بالطريقة الكتابية - واعتقد بعضهم ان الطريقة الكتابية بايراد الحروف كبيرة او صغيرة ~~متفرقة~~ او متراصّة، متباعدة او متقاربة، توسع المعنى المنشود او تضيقه بحسب ما يقتضيه الموقف والعامل • وذهبوا الى ان للفراغ نفسه دورا يلعبه في تادية المعنى • ولطالما عني "ملارمه" في ذلك التأثير الكتابي، فابدع قصيدة عنوانها : Un coup de dès.

لم يسعْ الناشرين ان يضموها الى مجموعة الطبعة التجارية • فنشرت في الطبعة الرفيعة، بحسب كبر الحروف، واتساع الفراغ ~~وللاتسهاع~~ الابيض (١)

ولقد بعث ملارمه برسالة الى اندره جيدعام ١٨٩٧ مؤداها : لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول ~~بعث~~ سحري • ان لفظة تستدعي وحدها صفحة كاملة بيضاء • • فتكون الالفاظ مجموعة انجم مشرقة • • • ان نغم الجمل في تصويرها الاعمال والاشياء لا يؤديها بكاملها الا اذا قلّدها، واذا انبسطت ~~مبسطها~~ عوجيرا على الفراغ الابيض ٢) •

١٠ الغموض :

لم يكن الغموض هدفا من اهداف الرمزيين بل كان نتيجة طبيعية للجهود الواعية التي عرفوها في الخلق الشعري • قلت ان الانتاج البشري يتراوح بين السهولة القصوى والصعوبة القصوى، بين السياسة وهي من متناول العامة، والرياضيات العليا وهي من متناول الخاصة • وكان الرمزيون في محاولاتهم الشعرية يستهدفون رفع الادب الى ناحية الرياضيات، فوجهوه الى فئة خاصة، فنشأ عن ذلك الغموض • • وتضاربت الاراء في امر هذا الغموض وبحثوا في اسبابه ~~اسباب~~ فمن معتقد ان الغموض يرجع الى عدم تروي القارئ، او الى نقص في مؤهلاته او الى عدم اعتياده هذا النوع الصعب من الادب • قال C. Mauclair "ان الغموض ينشأ عن عدم الرؤية في القراءة" ٣) وفئة تقول بل الغموض ~~ان الغمو~~ يرجع الى ان معنى القصيدة يتحول بحسب الزمن والظروف، لان الشعر في رسالته حمل حالة نفسية، وايحاءً فيوقظ في ذات القارئ ما يمكن القارئ استيعابه في وقت من الاوقات • وبهذا يقول Rémy de Gourmont واذا ما اتخذنا اراء المشترعين انفسهم عثرنا على كلمة "لملارمه" في هذا الصدد : "انني انتزع هذه القصيدة من

---

١) L'art poétique - P. Claudel

٢) Mallarmé Propos ص: ١٦٧-١٦٨ - André Gide

٣) La poésie de St.Mall.-Thibaudet ص: ٦٠

٩ . التعبير بالطريقة الكتابية _ واعتقد بعضهم ان الطريقة الكتابية باعتماد الحروف كبيرة او صغيرة متفرقة او متراصة متباعدة او متقاربة ، توسع المعنى المنشود او تضيقه بحسب ما يقتضيه الموقف والعامل . وذهبوا الى ان للفراغ نفسه دورا يلعبه في تأدية المعنى . ولطالما عني "ملارمه" في ذلك التأثير الكتابي ، فأبدع قصيدة عنوانها : Un coup de dès.

لم يسع الناشرين ان يضموها الى مجموعة الطبعة التجارية . فنشرت في الطبعة الرفيعة ، بحسب كبر الحروف ، والاتساع الابيض (١)

ولقد بعث ملارمه برسالة الى اندره جيد عام ١٨٩٧ مؤداها : لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بيّن . ان لفظة تستدعي وحدها صفحة كاملة بيضاء . . لتكون الالفاظ مجموعة انجم مشرقة . . . ان نغم الجمل في تصويرها الاعمال والاشياء لا يؤديها بكاملها الا اذا قلدها واذا انبسطت موجبيا على الفراغ الابيض ٢) .

١٠ الغموض :

لم يكن الغموض هدفا من اهداف الرمزيين بل كان نتيجة طبيعية للجهود الواعية التي عرفوها في الخلق الشعري . قلت ان الانتاج البشري يتراوح بين السهولة القصوى والصعوبة القصوى ، بين السياسة وهي من متناول العامة والرياضيات العليا وهي من متناول الخاصة . وكان الرمزيون فيما لا تهم الشعرية يعتقدون رفع الادب الى ناحية الرياضيات . فوجهوه الى الخاصة ، فنشأ من ذلك الغموض . . وتضاربت الاراء في امر هذا الغموض وبحثوا في اسبابه فمن معتقد ان الغموض يرجع الى عدم تروي القارىء او الى نقص في مؤهلاته او الى عدم اعتياده هذا النوع الصعب من الادب . قال G. Mauclair "ان الغموض ينشأ من عدم الروية في القراءة ٣) وفئة تقول ان الغموض يرجع الى ان معنى القصيدة يتحول بحسب الزمن والظروف لان الشعر في رسالته حمل حالة نفسية وايحاؤها فيوقظ في ذات القارىء ما يمكن القارىء استيعابه في وقت من الاوقات . وبهذا يقول Rémy de Gourmont واذا ما اتخذنا اراء المشترعين انفسهم مشيرا على كلمة "ملارمه" في هذا الصدد : "انني انتزع هذه القصيدة من

---

١) L'art poétique - P. Claudel

٢) Mallarmé Propos ص: ١٦٧-١٦٨ - André Gide

٣) La poésie de St.Mall.-Thibaudet ص: ٦٠

دراسة عن الكلمة، وهي معكوسة ، : "اى ان معناها - ان كان لها معنى" (كذا) - ولكن غوائي بالكمية الشعرية التي تشتمل عليها هذه القصيدة - يدرك بواسطة سراب في الالفاظ نفسها . فاذا ما تمنناه مرات عديدة متتالية احسسنا "بشعور غريب". (P: 38 Propos sur la Poésie - Mallarmé)

فهو اذن لا يعتبر ان للقصيدة معنى محتماء وانما معناها يستمد من خلال السراب الايقاعي الذي في الالفاظ. مما يفضي الى ان المعنى ليس محدودا واحداء لان الصفات الشعرية التي انقلوا بها الكلمات لا تؤدى معنى خاصا حاداء كالتي اعتدناها في شعر سواهم، بل توقظ حالة نفسية، بحيث ان لفظة حالة نفسية، تصبح مرادفا للفظة "معنى" في هذا الضرب من الشعر . . . ويبعد P. Valéry الى اكثر من ذلك (وبول فاليرى ليس رمزيا في شعره، غير ان نظرياته في الادب نتيجة لوحي الرمزيين . الا Néo-Classique يفترض توطئة هي "مفهوم "ملارمه" وبودلير للشعر، اوشعر ملارمه نفسه) قال : "يتحمل شعرى كل المعاني "التي يلبسونه اياها . ان المعنى الذى احبوه لقصائدى لا يصدق الا علي، ولا يناقض احدا . انه لمن الخطأ المنافي "لطبيعة الشعر، لمن الخطأ "القتال، ان ننسب الى كل قصيد معنى حقيقيا، واحدا محضا مطابقا وملازما ، "لفكرة المبدع . ١) واذن فللقصيدة في مذهبه معنى خاص لا يصدق الا عليه، وقد يتقارب هذا المعنى كلما تقاربت نفسية القارئ من نفسيته، او حالته من حالته . غير انه من البين ان النص يتحمل معاني عديدة او انه وسط معنوي اشعاعا تفيض في دائرة . ولربما كان هذا من دواعي الغموض . اما قوله ان المعنى المحدود ينافي طبيعة الشعر وجوهره ، فصحيح ايضا لان الشعر لا يؤدى معنى محدودا كالعلم مثلا ، وانما يورد حقائق ذاتية تلاقي واقعها الموقت في المطلع عليه، والجو الشعرى هو المعنى المراد . . . ولذا انت القيم الجمالية في شعر الرمزيين متجددة كما هي الحال في الموسيقى الكلاسيكية التي تلاقيها حقا موقتا ايضاء بنسبية المتذوقين، ومربوطا بشروط الزمان والمكان والبيولوجية .

هذا واننا نرجح رأى A. Thibaudet لانه مبني على ما ذكرنا من اقوال المبدعين انفسهم . فيغي توا R. de Gourmont مفترضا "ان لكل ما يقوله الشاعر معنى واقعيا اراده الشاعر بينا كان اسيرا لوحيه، الا الشكول والظلال التي تولد في النفس الفرح ، والصعوبة معا ، فلا تهدم هذا المعنى ولكنها تتمركز في رحب الدائرة التي بوسعها هذا المعنى ٢)

---

١) Variété III-P. Valéry ص: ٨٠

٢) THIBAUDET المؤلف المذكور ص: ٦١

دراسة من الكلمة وهي محسوسة ، ؛ "اى ان معناها - ان كان لها معنى" (كذا) - ولكن قوانى بالكية الشعرية التي تشتمل عليها هذه القصيدة - يدرك بواسطة سراب في الالفاظ نفسها . فاذا ما تمتناه مرات عديدة متتالية احسسنا "بشعور غريب" (P:38 Propos sur la poésie - Mallarmé)

فهو اذن لا يعتبر ان للقصيدة معنى محتماه وانما معناها يمتد من خلال السراب الايحائي ، الذي في الالفاظ . مما يفضي الى ان المعنى ليس محدودا واحداه لان الصفات الشعرية التي اثقلوا بها الكلمات لا تؤدى معنى خاصا حاداه كالتي اعتدناها في شعر سواهم بل توقظ حالة نفسية بحيث ان لفظة حالة نفسية تصبح مرادفا للفظة "معنى" في هذا الضرب من الشعر . . . ويصعد P. Valéry الى اكثر من ذلك (وبول فاليرى ليس رمزيا في شعره غير ان نظرياته في الادب نتيجة لوحي الرمزيين . نحوه الى Néo-Classique يفترض توطئة هي "مفهوم "ملارمه" وبودلير للشعر، او شعر ملارمه نفسه) قال : "يحتمل شعرى كل المعاني "التي يلبسونه اياها . ان المعنى الذى احبوه لقصائدى لا يصدق الا عليه ، ولا يناقض احدا . لانه لمن الخطأ المنافي "لطبيعة الشعر، لمن الخطأ " القتال، ان ننسب الى كل قصيدة معنى حقيقيا، واحدا محضا مطابقا ومثلا زنا ، "لفكرة المبدع .١) واذن فللقصيدة في مذهبه معنى خاص لا يصدق الا عليه وقد يتقارب هذا المعنى كلما تقاربت نفسية القارئ من نفسيته او حالته من حالته . غير انه من البين ان الشعر يحتمل معاني عديدة او انه وسط معنوى لإشعاعات نفسية في دائرة . ولربما كان هذا من دواعي الغموض . اما قوله ان المعنى المحدود ينافي طبيعة الشعر وجوهره ، فصحيح ايضا لان الشعر لا يؤدى معنى محدودا كالعلم مثلا ، وانما يورد حقائق ذاتية تلائم وانصهار الوقت في العاطفية ، والجو الشعرى هو المعنى المراد . . . ولذا اتت القيم الجمالية في شعر الرمزيين متجددة كما هي الحال في الموسيقى الكلاسيكية التي تلائمها معنى موقتا ايضاء نسبية المتذوقين ومربوطا بشروط الزمان والمكان والبيولوجية

هذا واننا نرجح رأى A. Thibaudet لانه مبني على ما ذكرنا من اقوال المبدعين انفسهم . فيجي قول R.de Gourmont مفترضا "ان لكل ما يقوله الشاعر معنى وانه يسير اراده الشاعر بيد ان كان يسيرا لوحيه الا الشكولته والظلال التي تولد في النفس الفرح ، والصعوبة معا ، فلا تهدم هذا المعنى ولكننا نتمركز في رحب الدائرة التي يوسعها هذا المعنى ٢)

---

١) Variété III-P.Valéry ص ٨٠

٢) THIBAUDET المؤلف المذكور ص ٦١

فاسباب الغموض ترجع الى ما يلي :

١. الوان في الوضوح خطر الملل ، فوقف الرمزيون في وجهه حتى اصبح ذلك فيهم ميلا فنيا يقارب كأوجاع التنسك . وذلك ان سر الملل هو الافضاء بكل شيء Le secret d'ennuyer est celui de tout dire.

٢. ان الترتيب الخرافي الطبيعي المنطقي استعيض عنه بجهاز من الالفاظ الصورية المتحركة، النورانية، التي تلمع بعض نواحي الاشياء . ولذا فشعرهم دواري لا مباشر C'est un jeu d'impasse (١)

٣. ان الرمزيين لم يتعمدوا الالوان والاضواء بل اظلالها .ولم يشرحوا ، لان التفسير ليس من رسالة الشعر بل ايماء ايماء .

٤. كانوا يعتبرون ان في الذات الانسانية ناحية باطنة لم يعن بها الادب عناية مباشرة، وفيها ارحاب غامضة، فسبروا هذه الاغوار، وعبروا عما لا يعبر بطريقة مبهمة من جوهره توحيه ولا تفصله وتلمحه ولا تخبر عنه .

٥. كانوا يعتبرون ان الفكر البشري تحدق به دائرتان : دائرة ذات ضياء معنوي (pparent ودائرة اخرى ذات معنى حقيقي ، وقد لا تتآلفان ، فاثروا الاولى وتعمدوها ، علهم يعثرون على حقيقة الكون التي عجز عنها العلم الايجابي .

٦. يبدو انهم - وملارمه منهم خاصة - وجهوا ادبهم الى خاصة تتشابه أنفسها بانفسهم .

٧. كانوا يلمحون الى الاشياء كما يرى الجلد الازرق من خلال اغصان الداليه المورقة .

واحرى بنا الان ان نورد، بعد تحديداتنا هذه، بعض ما حاوله النقاد في تحديد هذا الاتجاه الجديد . مع العلم بان الاتجاهات الادبية لا تحصر في تحديد الا وفيه نقص وضيق عن جمع شتاته كاملة . وانما اعتمدناه لتبيان الفروق القائمة بين الدارسين او بين الذين وضعوا هذا الادب .

ففي عرف ملارمه : "هي تأمل الاشياء . والصورة المتصاعدة من الاحلام التي تثيرها : هذا هو الخطأ ان جماعة البرناس ياخذون الشيء بكامله و يظهرونه فتعوزهم الغرابة ، و ينزعون من الفكر لذة التوهم والابداع ينتزعون بزعمهم لذة ان تسمية الشيء تزيل ثلاثة ارباع اللذة القائمة على الاستنباط والاستدراج . الحلم كل الحلم بالايحاء .

ان استخدام هذه الاعجوبة هو الرمز بعينه : التلويح شيئا بعد شيء حتى تستوي الحالة النفسية او العكس، فنختار

---

١) اشارة الى قول لملارمه : Seylaz p: 166 - " Ma poésie est une impasse "

فأسباب الغموض ترجع اليها يلي :

١ . الولان في الوضوح خطر الملل ، فوقف الرمزيون في وجهه حتى اصبح ذلك فيهم ميلا [redacted] غنياً

[redacted] كأوجاع التنبسك . وذلك ان سر الملل هو الافضاء بكل شيء" Le secret [redacted] d'ennuyer est celui de tout dire. ضنيا

٢ . ان الترتيب الغراماطيقي المنطقي امتعضين عنه بجهاز من الالفاظ الصورة المتحركة النوانية ،

التي تلمع بعض نواحي الاشياء . ولذا الشعر هم دوار لا مباشر" C'est un jeu d'impasse (١)

٣ . ان الرمزيين لم يعتمدوا الالوان والاضواء بل اظلالها ، ولم يشرحوا ، لان التفسير ليس من

رسالة الشعر ، بل اوبلاغ ايحاء .

٤ . كانوا يعتبرون ان في الذات الانسانية ناحية باطنة لم يعن بها الادب عناية مباشرة ، وفيها

ارحاب غامضة ، فسبروا هذه الاغوار وعبروا عما لا يعبر بطريقة مبهمة من جوهره تـوحي به ولا تفصله وتلمحه

ولا تخبر عنه .

٥ . كانوا يعتبرون ان الفكر البشري يحدق به دائرتان : دائرة ذات ضياء معنوي (Apparent

ودائرة اخرى ذات معنى حقيقي ، وقد لا تتآلفان ، فاشروا الاولى وتحدوها ، علهم يعثرون على حقيقة الكون

التي عجز عنها العلم الايجابي .

٦ . [redacted] يبدو انهم ــ ولا بعضهم خاصة ــ وجهوا ادبهم الى خاصة تشابهُهم انفسهم .

٧ . كانوا يلمحون الى الاشياء كما يرى الجلد الازرق من خلال اغصان الدالية المورقة .

واحرينا الان ان نورده بعد تحديدنا لها هذه بعض ما حاوله النقاد في تحديد هذا

الاتجاه الجديد ، مع العلم بان الاتجاهات الادبية لا تحصر في تحديد الا وفيه تقسر وضيق عن جمع نتائجه

كاملة وانما اعتمدناه لتبيان الفرق القائم بين الدارسين وبين الذين وضعوا هذا الادب .

ففي عرف ملارمه : هي تأمل الاشياء . والصورة المتصاعدة من الاحلام التي تثيرها ؛ هذا هو الخط ان

فينزعون بذلك لذة
جماعة البرناس ياخذون الشيء بكامله و يظهرونه فتعوزهم الغرابة ، و يحرمون من الفكر لذة التوهم [redacted]

[redacted] الاكتشاف والابداع . ان تسمية الشيء تزيل ثلاثة ارباع اللذة القائمة على الاستنباط والاستدراج . الحلم كل الحلم بالايحاء .

ان استخدام هذه الاعجوبة هو الرمز بعينه : التلويح شيئا بعد شيء حتى تشف الحالة النفسية والعكس ، فنختار

---

(١) قال ملارمه : Seylaz p: 166 - " Ma poésie est une impasse "

فاسباب الغموض ترجع الى ما يلي :

١ . الولن في الوضوح خطر الملل ، فوقف الرمزيون في وجهه حتى اصبح ذلك فيهم ميلا فنيا يقارب كأوجاع التنسك . وذلك ان سر الملل هو الافضاء بكل شيء Le secret d'ennuyer est celui de tout dire.

٢ . ان الترتيب الخرامطيقي المنطقي استعيض عنه بجهاز من الالفاظ الصورية المتحركة ، النورانية ، التي تلمع بعض نواحي الاشياء . ولذا فشعرهم دواري لا مباشر C'est un jeu d'impasse (١)

٣ . ان الرمزيين لم يتعمدوا الالوان والاضواء بل اظلالها . ولم يشرحوا ، لان التفسير ليس من رسالة الشعر بل ايماء ايماء .

٤ . كانوا يعتبرون ان في الذات الانسانية ناحية باطنة لم يعن بها الادب عناية مباشرة ، وفيها ارحاب غامضة ، فسبروا هذه الاغوار ، وعبروا عما لا يعبر بطريقة مبهمة من جوهره توحيه ولا تفصله وتلمحه ولا تخبر عنه .

٥ . كانوا يعتبرون ان الفكر البشري يحدق به دائرتان : دائرة ذات ضياء معنوي (pparent ودائرة اخرى ذات معنى حقيقي ، وقد لا تتآلفان ، فاثروا الاولى وتعمدوها ، علهم يعثرون على حقيقة الكون التي عجز عنها العلم الايجابي .

٦ . يبدو انهم - وملارمنهم خاصة - وجهوا ادبهم الى خاصة تتشابه أنفسها بانفسهم .

٧ . كانوا يلمحون الى الاشياء كما يرى الجلد الازرق من خلال اغصان الداليه المورقة .

واحرى بنا الان ان نورد ، بعد تحديداتنا هذه ، بعض ما حاوله النقاد في تحديد هذا الاتجاه الجديد . مع العلم بان الاتجاهات الادبية لا تحصر في تحديد الا وفيه نقص وضيق عن جمع شتاته كاملة . وانما اعتمدناه لتبيان الفروق القائمة بين الدارسين وبين الذين وضعوا هذا الادب .

ففي عرف ملارمه : "هي تأمل الاشياء . والصورة المتصاعدة من الاحلام التي تثيرها ، هذا هو الخطأ ان جماعة البرناس ياخذون الشيء بكاملة و يظهرونه فتعوزهم الغرابة ، و ينزعون من الفكر لذة التوهم فينزعون بزين لذة الاكتشاف والابداع . ان تسمية الشيء تزيل ثلاثة ارباع اللذة القائمة على الاستنباط والاستدراج . الحلم كل الحلم بالايحاء . ان استخدام هذه الاعجوبة هو الرمز بعينه : التلويح شيئا بعد شيء حتى تستوي الحالة النفسية او العكس ، فنختار

---

١) اشارة الى قول لملارمه : " Ma poésie est une impasse " Seylaz p: 166

الشي* ونستمد منه حالةنفسية ١)

وفي عرف موريا س" انها عدوة التعليم ، والخطابة، والشعور المتكلف، والوصف الحسي الواقعي

"ولقد حاول الشعر الرمزى ان يلبس الفكرة شكلا حسياً، وليس هذا الشكل غايتها ، ولكنه يعينها على التعبير

"عن الفكرة . ولا ينبغي مطلقا ان تنفصل الفكرة عن علاقاتها الخارجية . لان صفة الشعر الرمزى الاساسية

" الاتذهب حتى تبلغ الفكرة بحد ذاتها . اما العوامل الخارجية والاشياء الملموسة فمظاهر حسية وجدت

" لتمثل الفكر المجرد الاولى ٢) ويضيف في الوزن :

Le rythme, l'ancienne métrique avivée, un désordre, savamment ordonné, la rime illucicescente et martellée comme un bouclier d'or et d'airain.. L'Alexandrin à arrêts multiple et mobile, l'emploi de certains impairs"

ويحددها Vigié Lecocq ٣)

" الرمز يثير الاشارات الصوفية التي في الطبيعة، فالطبيعة روح كامنة تشبه روحنا، ولذا اصبح

الرمز ممكنا . . . فعلينا ان نرغمها على البوح ، اذن تتخذ بعض الاشياء ببعض على اختلاف مظاهرها

كما ان نفس الشاعر تتوحد مع الحياة الكونية .

ويلخص R.de Gourmont ذلك بقوله

The only excuse that a man has for writing is that he expresses his own self, that he reveals to others the kind of world that is reflected in his individual mirror .... He must say things not said before and say them in a form not formulated before. He must create his own aesthétic.... etc..... "

ويضيف هو نفسه في مكان آخر من المرجع نفسه

All truth in it self escapes us : the essence is unapproachable (p.8) symbolism was not, at first, revolution but an evolution called forth by infiltration of new philosophical ideas. The theories of Kant of schopenhauer, of Hegel and Hartmann began to spread in France : the poets were fairly intoxicated by them (p:9)

---

١) p: 403 les poétes symbolistes.
٢) 404 " "
٣) 404 " "

النبي" وتستمد منه حالقدسية ١)

وفي عرف موريابس" " انها عدوة التعليم ، والخطابة والشعور المتكلف والوصف الحسي الواقعي ،

"ولقد حاول الشعر الرمزي ان يلبس الفكرة شكلا حسيا، وليس هذا الشكل غايته ولكنه يعينها على التعبير

"عن الفكرة . ولا ينبغي مطلقا ان تنفصل الفكرة عن ملاقاتها الخارجية . لان صفة الشعر الرمزي الاساسية

" الا تذهب حتى تبلغ الفكرة بحد ذاتها . اما العوامل الخارجية والاشياء الملموسة فمظاهر حسية وجدت

" لتمثل الفكر المجرد الاولى ٢) ويضيف في الوزن :

Le rythme, l'ancienne métrique avivée, un désordre, savamment ordonné, la rime illucicescente et martellée comme un bouclier d'or et d'airain.. L'Alexandrin à arrêts multiple et mobile, l'emploi de certains impairs"

ويحددها

Vigié Lecocq ٣)

"الرمز يثير الاشارات الصوفية التي في الطبيعة ، فالطبيعة روح كامنة تشبه روحنا ، ولهذا اصبح

الرمز ممكنا ... فسبيلنا ان نوجهها على البوح ، اذن تتخذ بعض الاشياء بعض على اختلاف مظاهرها

كما ان نفس الشاعر تتوحد مع الحياة الكونية .

ويلخص ذلك بقوله R.de Gourmont

The only excuse that a man has for writing is that he express his own self. that he reveal to others the kind of world that is reflected in his individual mirror .... He must say things not said before and say them in a form not formulated before. He must create his own aesthétic.... etc..... "

ويضيف هو نفسه في مكان آخر من المرجع نفسه

All truth in it self escapes us : the essence is unapproachable (p.8) symbolism was not, at first, revolution but an evolution called forth by infiltration of new philosophical ideas. The theories of Kant of schopenhaner, of Hegel and Hartmann began to spread in France : the poets were fairly intoxicated by them (p:9)

---

١) p: 403 les poétes symbolistes.
٢) 404 " "
٣) 404 " "

ويضيف لوبسن عن هذا النوع

The subjectivity of this poetry is so high "that it has absorbed the world into it self (1)

وقال سواهم مشيرا الى وجهة النغم: . . . "عليك ان ترهف السمع، اما علاقة الالفاظ ما بينها بشكل متتابع فتضمحل، ولا ترى سوى الفاظ مستقلة منفردة.. تحدث صخبا او انينا ٢)

وقال آخر محددا:

" It was a religion of Ideal Beauty " (The heritage of symbolisme C.M.Bowra p:3)

".... " Symbolisme ... was a mystical form of Aestheticism ".

ويشير بعضهم الى التشتت الذى اصيب به شعراء هذه النزعة: اننا نشاهد في هذه الحقبة منظرا عجيبا " فريدا من نوعه في تاريخ الشعر: فكل شاعر ينتحي زاوية، ويعزف على شبابته الخاصة ما يطيب له من انغام.

ويضيف آخر "اما الرمزيون فانهم يجدّون في اثر شيء جديد ولكنهم يجهلون كيفية بلوغه.

(Seylaz Ed. Poe et les lers Symbolistes Français P: 168)

ونكتفي بهذا المقدار، معولين في مقطع أخير، على ما اورده "موندور" في كتابه "حياة ملارمه" عن اجتماعات الثلاثاء في دار ملارمه يقول:

Les mardis vont avoir à partir de 1891, leur physionomie définitive et a... leur atmosphère la plus recueillie. Wyzewa , Dujardin, Fontaines, Herold, Mockel, P. Quillard, qui ont déjà vu venir Régner, Viélé,-Griffin,Mikhael, Ch. Morice, Paul et Victor Marguerite et vu s'éloigner G. Khan. R. Ghil, Moréas et d'autres voit arriver Pierre Louys, André Gide, Paul Valéry... Il y aura parfois encore, les unséloignés, les autres inconsistants : Whistler, Symons, Brandes, Stefan George, O. Wilde, Maeterlinck, Verhaeren, Verlaine, Debussy, F. Fenelon, Poizat, le Cardonnel, Claudel, L.P. Forgue, Duret et les artistes, Rédon, Gauguin, Vuillard et Gravollet ". (3)

ومنهم من غمر فانطفأ ذكره، ومنهم من انفصل عن الرمزية ولكنه ظل حافظا اثرها، مطبوعا بطابعها يحملون

==

1) The poets of modern France p: 70 - Ludwig Lewisohn

2) ~~" " p: 70 " "~~

3) Un débat sur le Romantisme, appendice p: 187 - Ch. ~~Merras~~ Maurras et R. de la Tailhédé

٢) ص ٦٢٢

ويضيف لويسن عن هذا النوع

The subjectivity of this poetry is so high
"that it has absorbed the world into it self (5)(1)

وقال سوامم مشيرا الى وجهة النغم ... "عليك ان تترهف السمع اما علاقة الالفاظ ما بينها بشكل متتابع لتضمن له

ولا تسرى سوى الفاظ مستقلة منفردة .. تحدث صخبا او انينا (٢)

وقال آخر محددا :

" It was a religion of Ideal Beauty " (The heritage of symbolisme C.M.Bowra p:3)

".... " Symbolisme ... was a mystical form of Aestheticism ".

ويشير بعضهم الى التشتت الذي اصيب به شعراء هذه النزعة : اننا نشاهد في هذه الحقبة منظرا عجيبا

" فريدا من نوعه في تاريخ الشعر : فكل شاعر ينتحي زاوية ويعزف على شبابته الخاصة ما يطيب له من انغام .."

ويضيف آخر "اما الرمزيون فانهم يجدون في اثر شيء " جديد ولكنهم يجهلون كيفية بلوغه .

Seylaz Ed. Poe et les lers Symbolistes Français P: 168

ونكتفي بهذا القدر معولين في مقطع اخير على ما اورده "موندور" في كتابه "حياة ملارمه" من اجتماعات الثلاثاء

في دار ملارمه يقول :

Les mardis vont avoir à partir de 1891, leur physionomie définitive et a... leur atmosphère le plus recueillie. Wyzewa , Dujardin, Fontainas, Herold, Mockel, P. Quillard, qui ont déjà vu venir Régner, Viélé, Griffin, Mikhael, Ch. Morice, Paul et Victor Marguerite et vu s'éloigner G. Khan. R. Ghil, Moréas et d'autres voit arriver Pierre Louys, André Gilde, Paul Valéry... Il y aura parfois encore, les un éloignée, les autres inconsistants : Whistler, Symons, Brandes, Stefan George, O. Wilde, Maeterlinck, Verhaeren, Verlaine, Debussy, F. Fenelon, Poizat, le Cardonnel, Claudel, L.P. Forgue, Duret et les artistes, Rédon, Gauguin, Vuillard et Gravollet ". (3)

ومنهم من قصر فانطلقا ذكره ، ومنهم من انفصل عن الرمزية ولكنه ظل جانبا اثرها ، مطبوعا بطابعها يحملون

---

(1) 70
(2) The poets of modern France p: ~~6,8,9~~-Ludwig Lewisohn
(3) " " p: 70 " "

Un débat sur le Romantisme, appendice p: 187 - Ch. Morras et R. de la Tailhédé

٢) ص: ٢٢٤

من اثر ذلك المتكئ الى مدفأة من فخار، وقد حجبه عنهم غباب خفيف من دخان التبغ المتصاعد في سماء الغرفة، متقطعاً، ثقيلاً، بطيئاً، ذلك المعلم "السقراطي" "البوذي" يسبغ عليهم تعاليمه التي لم يدون منها سوى القليل، والتي رددها تلامذته، وحللوا ما علق في صدورهم منها واوسعوه شرحاً، فحملوه في انفسهم نيفاً وخمسين عاماً كاملات.

ونختتم بوصف احدهم ١) لهذه الحلقات والاحاديث:

Ami personnel de Manet de ....
Mélé dans sa jeunesse au mouvement Parnassien, puis décidément retiré dans ses convictions spéciales et absorbé par l'esthétique pure, Wagnérien de la première heure, St. Mallarmé offrait à quelques intimes le charme d'une causerie incisive, séduisante, profonde, extrêmement élégante et sereine....".

ماتت الرمزية ولكن اثرها باق. ومثلما انتشرت الى انكلترا والمانيا وايطاليا واميركا هكذا رأيناها تمتد الى الادب العربي الحديث في عهد الانتداب.

==

~~La vie de Mallarmé p: 624 - Mondor~~

١) Le symbolisme en France, C. Mauclair
L'art en silence, Paris 1900

اوردها Seylaz ص: ١٦٧

من اثر ذلك المتكئ "الهدلاة" من قنارة وقد حجبه عنهم ضباب خفيف من دخان التبغ المتصاعد في سماء الغرفة، متقطعاً، ثقيلاً، بطيئاً، ذلك المعلم "السقراطي" البوذي" يسبغ عليهم تعاليمه التي لم يدون منها سوى القليل، والتي رددها تلامذته، وحللوا ما علق في صدورهم منها واوسعوه شرحاً، فحملوه في اقسام نيفاً وخمسين عاماً كاملات.

ونختتم بوصف احدهم ¹⁾ لهذه الحلقات والاحاديث:

Ami personnel de Manet de ....
Mélé dans sa jeunesse au mouvement Parnassien, pui décidément retiré dans ses convictions spéciales et absorbé par l'esthétique pure, Wagnérien de la première heure, St. Mallarmé offraut à quelques intimes le charme d'une causerie incisive, séduisante, profonde, extrêmement élégante et sereine....".

ماتت الرمزية ولكن اثرها باق. ومثلما انتشرت الى انكلترا والمانيا وايطاليا واميركا هكذا رأيناها تمتد الى الادب العربي الحديث في عهد الانتداب.

---

(1) ~~La vie de Mallarmé p. 624 - Mondor~~

(1) Le symbolisme en France, C. Mouclair
L'art en silence, Paris 1900

اوردها Seylaz ص:

* تمهـــــيد *

يتبين لمستعرض الادب العربي منذ عصوره الاولى في مطلع الجاهلية الثانية حتى اواخر العصر الاموى انه في مجمله ادب بعيد عن المجردات سواء كان في اوصافه الخارجية او في تصويره للخلجات الداخلية . ويرجع ذلك الى العقلية السامية في طورها البدائي . فالعقلية السامية في جاهلية العرب لم تخرج الى ما وراء حدود المادة المرئية بل تقيدت بها فوقفت على حقيقتها وفصلت في بيان اجزائها وأغرقت حتى جاء ادبها الوصفي لوحات ذات الوان بينات بحيث أن القارىء يتخذ منها صورا معينة تلمس وترى . ~~ولم يكن~~ الاسلام ~~في رسالته الدينية الا منهجا~~ ماديا . وشعر الجاهليين والقرآن الكريم خير ينبوع تدرس من خلاله تلك العقلية . وتلت الفتوحات ، فخرج العرب من الصحراء ، وانشطر الشعر شطرين : فمنهم من شغلته السياسة والاحزاب المتواترة المتشادة والعصبيات المتطاحنة فحمله تيارها ؛ ومنهم من لازم الجزيرة فلم تلامسه الانفعالات السياسية فاغفلها وانصرف الى شعر وجداني ، الى غزل عذري وآخر حضري .

فيستدل من خلل ذلك ان العرب ماديون واقعيون في جاهليتهم واسلامهم ؛ وان ادبهم أميل الى الوضوح والواقع منه الى الغموض والتجريد . ولما كان الرمز بتحديده تجريدا للمادة وكان الادب المسمى بالرمزي بعيدا عن الوضوح المألوف والواقع الملموس ؛ ولما كانت جاهلية العرب مقيدة ببيئتها ومتضمنات محيطها المادية ، وكان الادب الرمزي ساعيا الى الفكرة المجردة والى سبر غور الاعماق النفسية ~~جزمنا~~ استعملنا بان الادب القديم خلو من الرمزية كما فهمناها في دراستنا . -

وأدال الله العباسيين فتم اختلاط العرب بسواهم من الشعوب الاعجمية واوغلوا في الاتصال فقبسوا عمن هم اعرق منهم حضارة ، وصهروا هذه الحضارات المتباينة من هندية وفارسية ويونانية واسكندرية في حضارتهم وغدا الادب ثمرة مزيج شعوب مختلفة العادات والمقاييس والمذاهب والفكر ، فأتخذ مرحلة جديدة نشير فيها الى لونين بنوع اخص : الادب الصوفي والادب المتأثر بالفكر اليوناني .

* تمهيـــــد *

يتبين لمستعرض الادب العربي منذ عصوره الاولى في مطلع الجاهلية الثانية حتى اواخر العصر الاموي انه في مجمله ادب بعيد عن المجردات سواء كان في اوصافه الخارجية او في تصويره للخلجات الداخلية . ويرجع ذلك الى العقلية السامية في طورها البدائي . فالعقلية السامية في جاهلية العرب لم تخرج الى ما وراء حدود المادة المرئية بل تقيدت بها فوقفت على حقيقتها وفصلت في بيان اجزائها وأفرغت حتى جاء ادبها الوصفي لوحات ذات الوان بينات بحيث أن القارئ يجد منها صورا معينة تلمس وترى . ~~ولم يكن~~ الاسلام ~~في رسالته الدينية الا مصدقا ماديا~~ والفكر في ادبه اميل الى ان يكون فكرا لشعر الجاهليين والقرآن الكريم خير ينبوع تدرس من خلاله تلك العقلية . وتلت الفتوحات ، لتخرج العرب من الصحراء ، وانشطر الشعر شطرين ، فمنهم من شغلته السياسة والاحزاب المتناحرة المتضادة والعصبيات المتطاحنة تحمله تيارها ؛ ومنهم من لازم الجزيرة فلم تلامسه الاتصالات السياسية فاغفلها وانصرف الى شعر وجداني ، الى غزل عذري وآخر حضري .

فيستدل من خلال ذلك ان العرب ماديون واقعيون في جاهليتهم واسلامهم ؛ وان ادبهم أميل الى الوضوح والواقع منه الى الغموض والتجريد . ولما كان الرمز بتحديده تجريدا للمادة وكان الادب المعني بالرمزي بعيدا عن الوضوح المألوف والواقع الملموس ؛ ولما كانت جاهلية العرب مقيدة ببيئتها ومقتضيات محيطها المادية ، وكان الادب الرمزي جانحا الى الفكرة المجردة والى سبر غور الاعماق النفسية ~~جزمنا~~ استخلصنا بأن الادب القديم خلو من الرمزية كما لمسناها في دراستنا .-

وأدال الله العباسيين فتم اختلاط العرب بسواهم من الشعوب الاعجمية واوغلوا في الاتصال فلبسوا عمن هم اعرق منهم حضارة ، وصهروا هذه الحضارات المتباينة من هندية وفارسية ويونانية واسكندرية في حضارتهم وغدا الادب ثمرة مزيج شعوب مختلفة العادات والملابس والمذاهب والفكر ، فأخذ مرحلة جديدة تشير فيها الى لونين بنوع خاص ، الادب الصوفي والادب المتأثر بالفكر اليوناني .

الى التصــوف (١) لانــه في جوهره يلتقـي بالمبــادئ الرمـزية العامـة في مواطـن عـدّة اشهرها ما يلي :

اولا :- الشـعراء المتصـوفة كانـوا يعتبرون في مذهبهـم الجـديد ان كـل جميـل في الارض انما هـو لمحـة مـن جمـال اللـه و "جعلوا العالم خيالا لا حـقيقة . ووحـدوا بـين ذات الانسـان وذات اللـه "(٢) .

ثانيا :- تعـبوا من الحواس ،فالحـواس تقيدهم وتسـمرهم الى الارض فخدروا هـذه الحواس وتركـوا العنان للروح حـتى تنطلق في شـطحاتها .

ثالثا :- كانـت في ذواتهـم خلجات تـذلل في اعينهم توهـات الارض وتقلهـم الى عالم ارحـب تتقلـص عنـه الاشـياء وينطـفئ الحـس وتفـنى المادة وان هـذه النزعـة نحـو المشاهدة اشبه بفكرة المجهـول والغـريب الـتى تغلّف النزعـة الرمزية . وكـلاهما متأثر بالهـندية على ما يبين .

رابعا :- الغيبوبة الصـوفية افضـت بابن الفارض في التائـية الكـبرى والحلاج وابن العربي الى انتاج منطـو على شـيء من الغمغمة الـتى لا تفهـم . وهـذه الغمغـمة شـبيهة جوهرا بالتعبير عن الحالـة اللاوعـية الـتى عـني باستنباطها جماعة الرمـزية فتلك ناجمـة عن عجـز التعبير امام المشـاهدة الكـبرى وهـذه عن الانطـواء على خفايا الذات في ثنايا العقـل الباطـنة .

والى الادب المتأثر بالفكـر اليـوناني . لانـه انصـرف في بعضـه عن المادة والواقع الحسـي وغاص على الفكـر المجـرد . فنشأ عن هـذا الغوص على الفكر ادب خارج في بعـضه عن العامـود الشـعرى المألـوف ، واحتشـدت الفكر العـديدة في البيـت الواحـد . فتراصّت الالفاظ واشتبكت المعاني وكان من جـراء ذاك التراص وهـذا الاشـتباك احتيال معـنوى ادى الى بعـض الغـموض (٣) وكأنما حاول هـؤلاء الشـعراء من مسـلم بن الوليـد الى ابي تمام ان يبتعدوا بعض الابتعـاد عن البديهـة الشـعرية وجعلوا من الشعر صناعة واعـية فأنعموا النظـر في اختيار الالفاظ واغرقـوا في انتزاع الفكـر المجردة ، فنسـبوا الى ابي تمام مثلا " غموض المعاني ودقتها وكـثرة الايراد " مما يحتاج الى اسـتنباط وشـرح واسـتخراج " ولم يعـن بـه سوى اهـل المعاني والشعراء اصحاب الصنعة ومـن يميل الى التدقيق وفلسفي الكلام " (٤) مما حمـل خصـوم ابي تمام ، امثـال ابن الاعرابي الى الطعن على ابي تمام والقـول : "ان كان هـذا شـعرا فكلام العرب باطـل " والسـؤال " لماذا تقـول مالا يفهم

---

(١) دي بور - ترجمة ابي ريدة - تاريخ الفلسفة في الاسلام ص: ٧٣ . ~~(٢) راجع رأى الزيات~~ . (٣) نشير الى ابي تمام
(٤) الامدى - كتاب الموازنة الطبعة الاولى ص : ٢ .

الى التصـوف (*) لانـه في جوهره يلتقي بالمبادىء الرمزية العامـة في مواطـن عـدة اشهرها ما يلي :

اولا :- الشعراء المتصوفة كانوا يعتبرون في مذهبهم الجديد ان كل جميل في الارض انما هو لمحة من جمال الله و " جعلوا العالم خيالا لا حقيقة . ووحدوا بين ذات الانسان وذات الله " (١) .

ثانيا :- اتعبوا من الحواس ، فالحواس تقيدهم وتسمرهم الى الارض فخدروا هذه الحواس وتركوا العنان للروح حتى تنطلق في شطحاتها .

ثالثا :- كانت في ذواتهم خلجات تـذلل في اعينهم ترهـات الارض وتلقهم الى عالم ارحب تتقلص عنه الاشياء وينطفىء الحس وتفنى المادة وان هذه النزعة نحو المشاهدة اشبه بفكرة المجهول والغريب التي تخلق النزعة الرمزية وكلاهما متأثر بالهندية على ما يبين .

رابعا :- الغيبوبة الصوفية افضت بابن الفارض في التائية الكبرى والحلاج وابن العربي الى انتاج منطو على شيء من الغمغمة التي لا تفهم . وهـذه الغمغمة شبيهة جوهرا بالتعبير عن الحالـة اللاواعية التي عني باستنباطها جماعة الرمزية فتلك ناجمة عن عجز التعبير امام المشاهدة الكبرى وهـذه عن الانطواء على خفايا الذات في ثنايا العقل الباطنة .

والى الادب المتأثر بالفكر اليوناني . لانـه انصرف في بعضه عن المادة والواقع الحسي وغاص على الفكر المجرد . فنشأ من هـذا الغوص على الفكر ادب خارج في بعضه عن العامود الشعري المألوف ، واحتشدت الفكر العديدة في البيت الواحد . فتراصت الالفاظ واشتبكت المعاني وكان من جراء ذلك التراص وهـذا الاشتباك احتيال معنوى ادى الى بعض الغموض (٣) وكأنما حاول هؤلاء الشعراء من مسلم بن الوليد الى ابي تمام ان يبتعدوا بعض الابتعاد عن البديهة الشعرية وجعلوا من الشعر صناعة واعية فأنعموا النظر في اختيار الالفاظ واغرقوا في انتزاع الفكر المجردة ، فنسبوا الى ابي تمام كثيرا " غموض المعاني ودقتها وكثرة الايراد " مما يحتاج الى استنباط وشرح واستخراج " ولم يحسن به سوى اهل المعاني والشعراء اصحاب الصنعة ومن يميل الى التدقيق وفلسفي الكلام " (٤) مما حمل خصوم ابي تمام . امثال ابن الاعرابي الى الطعن على ابي تمام والقول : " ان كان هـذا شعرا فكلام العرب باطل " والسؤال " لماذا تقول مالا يفهم "

---

(١) دي بور - تاريخ الفلسفة في الاسلام ص : ٧٣ . (٢) راجع رأي الزيات . (٣) تشير الى ابي تمام
(٤) الامدي - كتاب الموازنة الطبعة الاولى ص : ٢ .

فيجيبهم " لماذا لا تفهمون ما يقال ". فيلتقي هذا النوع من الشعر بالرمزية . في اتجاهين منهما التأنق في اختيار الالفاظ ومنهما استهداف التجريد الفكري فنجم عنهما الغموض . وقال الصّابي : " وافخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه ". فهنا كما في الرمزية لم يكن الغموض غاية مستقلة بحد ذاتها وانما كان نتيجة العمل اللفظي الوئيد وتوخي الفكر المجرد . وهذه ناحية من نواحي الشعر الرمزي كما بيناه ، على ان التساوي في النتائج يفترض تشابها ولو في بعض الاسباب . زد على ذلك ان بعضهم تحدث في رمزية " ابي العلاء " ولكننا ما وجدنا ما ينسب شاعر المعرة الى هذا الادب . وانما اتينا على ذكر هذين اللونين من الادب العباسي لا لاننا نعتبرهما رمزيين بل لتقديرنا ان بينهما وبين بعض مزايا الشعر الرمزي خيوط صلة فهناك تشابه في الوسائل لا في الجوهر ، فاشتمال الشيء على بعض مزايا شيء آخر لا يجعله مطابقا له ولا يثبت انه منه ، بل يجعل ما بينهما نسبا من حيث بعض المظاهر . ولقد حاول بعضهم ان يجعل من " الشريف الرضي " بودلير العرب وواضع اسس الرمزية العالية في الشعر العربي ويقابل ما بين الشريف والشعراء الرمزيين في مواضيع شتى على اننا نرى ان شعر الشريف يختلف اختلافا بينا عن الاسس الرمزية وعن النتائج الشعرية التي اسفرت عنها . انه من جوهر آخر . ومهما يكن من شيء فانما نحن عرضنا ذلك عرضا سريعا معولين في هذا الجزء الثالث من دراستنا على الادب الحديث دون سواه .

اتجاهات الادب الحديث :- الشعبة الرمزية

" ان شعراء القرن الماضي كانوا على الاجمال محافظين كل الحفاظ على القديم لا يعنيهم اختراع او تجديد وانما همهم في تحدي اسلافهم والاستمداد من آثارهم الا الذين عرفوا الثقافة الاجنبية . وتأدبوا بادب الغرب فقد كان لهم بعض الحظ من الجديد وهم قلة(١) . ويضيف : " وكان الجديد اوضح في شعر الذين تخضرموا وادركوا حضارة القرن العشرين واتصلوا بآداب الغربيين ، ولاسيما اللبنانيون فانهم على " الغالب اقرب من غيرهم الى التجديد والتغرب . وتختلف درجات

---

(١) تشير الى نجيب الحداد .

ليجيبهم " لماذا لا تفهمون ما يقال." فيلتقي هذا النوع من الشعر بالرمزية في اتجاهين منهما التأنق في اختيار الالفاظ ومنهما استهداف التجريد الفكري فنجم منهما الغموض. وقال الكتابي: " والخير الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه ". فهنا كما في الرمزية لم يكن الغموض غاية مستقلة بحد ذاتها وانما كان نتيجة العمل اللفظي الوليد وتوخي الفكر المجرد. وهذه ناحية من نواحي الشعر الرمزي كما بيناه. على ان التساوي في النتائج يفترض تشابها ولو في بعض الاسباب. زد على ذلك ان بعضهم تحدث في رمزية " ابي العلاء " ولكننا ما وجدنا ما ينسب شاعر المعرة الى ادبنا. وانما اتينا على ذكر هذين اللونين من الادب العباسي لا لاننا نعتبرهما رمزيين بل لتقديرنا ان بينهما وبين بعض مزايا الشعر الرمزي خيوط صلة. فهناك تشابه في الوسائل لا في الجوهر. فاشتمال الشيء على بعض مزايا شيء آخر لا يجعله مطابقا له ولا يثبت انه منه. بل يجعل ما بينهما نسبا من حيث بعض المظاهر. ولقد حاول بعضهم ان يجعل من " الشريف الرضي " بودلير العرب وواضع اسس الرمزية العالمية في الشعر العربي ويقابل ما بين الشريف والشعراء الرمزيين في مواضيع شتى على اننا نرى ان شعر الشريف يختلف اختلافا بينا عن الاسس الرمزية وعن النتائج الشعرية التي اسفرت عنها. انه من جوهر آخر. ومهما يكن من شيء فانما نحن عرضنا ذلك عرضا سريعا معولين في هذا الجزء الثالث من دراستنا على الادب الحديث دون سواه.

اتجاهات الادب الحديث :- الشعبة الرمزية

" ان شعراء القرن الماضي كانوا على الاجمال محافظين كل الحفاظ على القديم لا يعنيهم اختراع اوتجديد وانما همهم في تحدي اسلافهم والاستمداد من آثارهم الا الذين عرفوا الثقافة الاجنبية. وتأدبوا بادب الغرب فقد كان لهم بعض الحظ من الجديد وهم قلة(1). ويضيف: " وكان الجديد اوضح في شعر الذين تحضروا وادركوا حضارة القرن العشرين واتصلوا بآداب الغربيين ولا سيما اللبنانيون فانهم على " الغالب اقرب من غيرهم الى التجديد والتغرب. وتختلف درجات

(1) تشير الى نجيب الحداد.

التجديد في قطر واحد او في قطر وآخر باختلاف الثقافة والبيئة ... فالمجددون من النصارى اعرق من المجددين المسلمين ... ومن هنا كان الجديد اوضح في لبنان ثم في مصر ... (٢)

ونشأت بعد الحرب الكبرى فئة تلقت الثقافة الاجنبية ، والفرنسية منها بنوع خاص . وفي شريعة العمران كما سنها ابن خلدون ان المغلوب يتأثر بالغالب فهو به معجب ، ومحاكاته لانه اسهل متناولا ، والزم . فحاولت هذه الفئة ان تطرح الادب القديم ، وان تنحو نحو الغرب في اغراض شعرها ومعانيه . على ان الصراع المستمر في كل عصر من العصور بين النزعتين القديمة والحديثة جعل المحافظين يستنكرون ما كان من المجددين . فازدروهم وشنعوا عليهم ، وحمل المجددون بدورهم على المحافظين وطعنوا عليهم لتمسكهم بالوسائل المأثورة عن القديم ولجمودهم وتقليدهم ، واتسمت كلتا الحملتين بشيء من التطرف كما انها تضمنت بعض الاعتدال .

اما المحافظون فرموا اخصامهم " بضعف الصياغة والسعي في طلب الالفاظ وغموض المعنى وتحدى الشعراء الغربيين . فصياغة الجيل الذين نشأوا بعد الحرب العالمية اضعف على الاجمال من صياغة المخضرمين . وفيهم " ولع جنوني بتصيد الالفاظ الموسيقية البراقة ليلونوا بها صورهم الغربية . لايستثنون " من ذلك عنوان القصيدة ، ... وغموض المعنى في شعرهم ناتج عن اغرابهم في اختيار الالفاظ وافراطهم في الاعتماد على صور من التشابيه والاستعارات الشاذة ... واساليبهم الشعرية وصورهم الخيالية واغراضهم ومعانيهم مصطبغة بالوان " الادب الفرنجي كل الاصطباغ ... وبلغ من افتتانهم بالغربيين وامتلائهم اياهم ، ان " ترسموهم في مذاهب الشعر عندهم فاتبعوا الفئة المتحررة (Romantique) والفئة المتجردة (Realiste) والفئة الرمزية (Symboliste) " (٣) ومما يسترعي الانتباه ان درجات الاتباع هذه بدأت "بالمتحررة" . فان احمد شوقي لما ان نزح رحل الى فرنسا في غضون الربع الاخير من القرن التاسع عشر - فترة بلغت الحركة الرمزية اوجها -

---

(٢) بطرس البستاني - ادباء العرب ج ٣ : ص ١٥٦ و ١٥٧ .
(٣) = = = ص ١٥٨ و ١٥٩ .

التجديد في قطر واحد او في قطر وآخر باختلاف الثقافة والبيئة ... فالمجددون من النصارى اعرق من المجددين المسلمين ... ومن هنا كان الجديد اوضح في لبنان ثم في مصر ... (١)

ونشأت بعد الحرب الكبرى فئة تلقت الثقافة الاجنبية . والفرنسية منها بنوع خاص . وفي شريعة العمران كما سنها ابن خلدون ان المغلوب يتأثر بالغالب فهو به معجب . ومحاكاته له اسهل متناولا . والزم . فحاولت هذه الفئة ان تطرح الادب القديم . وان تنحو نحو الغرب في اغراض شعرها ومعانيه . على ان الصراع المستمر في كل عصر من العصور بين النزعتين القديمة والحديثة جعل المحافظين يستنكرون ما كان من المجددين . فازدروهم وشنعوا عليهم . وحمل المجددون بدورهم على المحافظين وطعنوا عليهم لتمسكهم بالوسائل المأثورة عن القديم ولجمودهم وتقليدهم . واتسمت كلتا الحملتين بشيء من التطرف كما انها اتضمنت بعض الاعتدال .

اما المحافظون فرموا اخصامهم " بضعف الصياغة والعي في طلب الالفاظ وغموض المعنى وتحدي الشعراء الغربيين . فصياغة الجيل الذين نشأوا بعد الحرب العالمية اضعف على الاجمال من صياغة المخضرميين . وبعضهم " ولع جنوني بتصيد الالفاظ الموسيقية البراقة ليلونوا بها صورهم الغريبة . لايحتشون " من ذلك مخضون العنوان القصيدة . ... وغموض المعنى في شعرهم ناتج عن اغرابهم في اختيار الالفاظ وافراطهم في الاعتماد على صور من التشابيه والاستعارات الشاذة ... واساليبهم الشعرية وصورهم الخيالية واغراضهم ومعانيهم مطبعة بالوان " الادب الافرنجي كل الاصطباغ ... ولسخ من انتقائهم بالغربيين وامتلائهم اياهم ان " ترسموهم في مذاهب الشعر عندهم فاتبعوا الفئة المتحررة (Romantique) والفئة المتجردة (Realiste) والفئة الرمزية (Symboliste) " . (٢) ومما يسترعي الانتباه ان درجات الاتباع هذه بدأت "بالمتحررة" . فان احمد شوقي كان قد رحل الى فرنسا في غضون الربع الاخير من القرن التاسع عشر - فترة بلغت الحركة اليمنية اوجها -

---

(٢) بطرس البستاني - ادباء العرب ج ٣ ، ص ١٥٦ و ١٥٧ .

(٣) = = = ص ١٥١ و ١٥٦ .

../.

فليم يتعرف الى افرادها ولا عني باتجاهها الجديد وانما اكتفى ببعض ما في متناول الناس عامة من الادب الافرنسي فطالع ادب كورنيل وفكتور هيجو . وجاء من تأثر ايضا بهذا اللون من الادب عن طريقة الترجمة والنقل والانتاج الشخصي (١) .

اما الاتجاه الرمزى فلم يبلغ مبلغه الا خلال عهد الانتداب الفرنسي في لبنان اى بعد عام ١٩١٩ . وذلك ان الاداب الفرنسية تعمت وغدت اسيا. من اسس الثقافة ، وتوغل ادباؤنا في استقصائها فاحرقوا منها في نفوسهم ما ليس باليسير . ولم ينحصر هذا التأثير في لبنان ، فكان لمصر منه نصيب ايضا ، فبعد ان زالت المصالح الفرنسية السياسية في مصر تبقت المصلحة الثقافية. على ان بوادر هذا الاتجاه لم تظهر قبل عام ١٩٢٨ فان المجلات الادبية في مصر ولبنان (٢) لم تدون شيئا من هذا القبيل يرجع الى ما وراء هذا العهد . على ان الاتجاه ما برح يختمر شيئا بعد شيء حتى اشتد واستوى اوده بعد نحو من ثماني سنوات اى عام ١٩٣٦ .

والتأثير الادبي مبهم وادق من ان ينحصر في تاريخ معين واوسع من ان يقيد في اسباب . وانما وضعناه على سبيل التقريب تسهيلا لادراك ما كان واشارة الى احتدام الحركة في الفترة الاخيرة . واذا ما القينا نظرة عجلى على المجلات والمجموعات الشعرية اتضح لنا ان التيار تضخم وفاض وعكف المتأدبون على ترجمة الادب الرمزى . فان مجلة المقتطف في الجزء الثالث من مجلد عام ١٩٣٤ ص ٣٥٨ نشرت قصيدة مترجمة لبودلير عنوانها " ندامة بعد الموت " وفي الجزء الرابع من المجلد ١٩٣٥ ص ١٥٣ نشرت لعلي محمود طه " فرلن الشاعر " ونقل خليل الهنداوى في الجزء الاول من مجلد ٩٠ عام ١٩٣٧ مسرحية "سمير اميس " لبول فاليرى وفي الجزء الثاني من العام نفسه ص ١٨٥ مسرحية " امفيون " . ولبشر فارس قصيدة عنوانها جبال بافاريا ظهرت في الجزء الثالث من مجلد ٩٠ عام ١٩٣٧ ومسرحية عنوانها على "مفرق الطريق " وطأ لها بمقدمة ظهرت في مجلد ٩٢ ص ٣٥٥ عام ١٩٣٨ وقصيدة

---

(١) كالمنفلوطي فيما عربه بالاقتباس . والاخطل الصغير والياس ابي شبكة ويوسف غصوب الخ ...
(٢) نشير الى المقتطف والهلال والمشرق والمعرض .

../.

فلم يتعرف الى افرادها ولا عني باتجاهها الجديد وانما اكتفى ببعض ما في متناول يد الناس عامة من الادب الافرنسي فطالع ادب كورنيل وفكتور هيجو . وجاء من تأثر ايضا بهذا اللون من الادب عن طريقة الترجمة والنقل والانتاج الشخصي (١) .

اما الاتجاه الرمزي فلم يبلغ مبلغه الا خلال عهد الانتداب الفرنسي في لبنان اي بعد عام ١٩١٩ . وذلك ان الاداب الفرنسية تممت وغدت للبنانيين اسس الثقافة ، وتيقن ادباؤنا في استقصائها فاحرزوا منها في نفوسهم ما ليس باليسير . ولم ينحصر هذا التأثير في لبنان ، فكان لمصر منه نصيب ايضا ، لبعد ان زالت المصالح الفرنسية السياسية في مصر تبقت المصلحة الثقافية على ان بوادر هذا الاتجاه لم تظهر قبل عام ١٩٢٨ فان المجلات الادبية في مصر ولبنان (٢) لم تدون شيئا من هذا القبيل يرجع الى ما وراء هذا العهد . على ان الاتجاه ما برح يختمر شيئا بعد شيء حتى اشتد واستوى اوده بعد نحو من ثماني سنوات اي عام ١٩٣٦ .

والتأثير الادبي مبهم وادق من ان ينحصر في تاريخ معين واوسع من ان يقيد في اسباب . وانما وضعناه على سبيل التقريب تسهيلا لادراك ما كان واشارة الى احتدام الحركة في الفترة الاخيرة . واذا ما القينا نظرة عجلى على المجلات والمجموعات الشعرية اتضح لنا ان التيار تضخم وفاض وعكف المتأدبون على ترجمة الادب الرمزي . فان مجلة المقتطف في الجزء الثالث من مجلد عام ١٩٣٤ ص ٣٥٨ نشرت قصيدة مترجمة لبودلير عنوانها " ندامة بعد الموت " وفي الجزء الرابع من المجلد ١٩٣٥ ص ١٥٣ نشرت لعلي محمود طه " فرلن الشاعر " ونقل خليل الهنداوي في الجزء الاول من مجلد ٩٠ عام ١٩٣٧ مسرحية "سمير اميس" لبول فاليري وفي الجزء الثاني من العام نفسه ص ١٨٥ مسرحية " امفيون " . ولبشر فارس قصيدة عنوانها جبال بافاريا ظهرت في الجزء الثالث من مجلد ١٠ عام ١٩٣٧ ومسرحية عنوانها على "مفرق الطريق " وطأها بمقدمة ظهرت في مجلد ٩٢ ص ٣٥٥ عام ١٩٣٨ وقصيدة

---

(١) كالمنفلوطي فيما عربه بالاقتباس . والاخطل الصغير والياس ابي شبكة ويوسف غصوب الخ ...
(٢) نشير الى المقتطف والهلال والمشرق والمعرض .

../٥

الى " زائرة " في المجلد ١٠٤ ص ٤٢٧ " ورحلة خايت " في المجلد ١٠٥ ص ٣٠٢ و "حرفة " في المجلد ١٠٢ ص: ١٤٤ و " كلمة الشاعر " في المجلد ١٠٦ ص ٣٦٢ وغيرها ان قصائد اخرى وموضوعات مختلفة نشرت في المجلة نفسها تنم عن هذا الاتجاه والاهتمام به ووعيه . من ذلك ترجمات لبودلير وسواه من الشعراء الذين ينتسبون الى الرمزية ، او ابحاث في هذا الادب (١) او ما يمت اليه بصلة كابحاث في التصوف (٢) او بنوع مباشر كما في " علم معاني اصوات الحروف " في مجلد ٩٦ ص: ٣٢٠ و ٤٠٧ .

هذا وفي " المكشوف الادبي " قصائد اوفر عددا من التي ذكرنا فيها الكثير من هذا الاتجاه كما سيتبين ، منها لسعيد عقل : ففي مجلد ١٩٣٦ ظهرت " عشتروت " و " الصدى البعيد " و " الليل لنا " و " الى البير ساماان " و " في بعلبك " و " على حجر موحش " و " سكوت " و " فراشة " و " ليلة حر " و " الطيور الغريبة " وفي مجلد عام ١٩٣٧ محاولة في جمالية الشعر " وقصيدة " هيا معي " وفي مجلد عام ١٩٣٨ "ليلاى وسمرا" وفي مجلد عام ١٩٣٩ " شيراز " وفي مجلد ١٩٤١ " ينانار " و " نحت " و " القدوسين " بدى مجموعة شعر تشتمل على بعض هذه القصائد وعلى سواها " كالموعد الضائع " " وابعاد " و " طرب " و يا نهلة الخير " و عيناك اجمل ما في الوجود " - ومنها ليوسف غصوب " صلاة راهب " في مجلد عام ١٩٣٦ و " الانتظار " في مجلد ١٩٣٧ و " الرعشة الاولى " والمتجردة في مجلد عام ١٩٣٨ و " الغدائر " في مجلد عام ١٩٤٢ - ونرى قصائد " لصلاح لبكي " جمعت فيما بعد في كتابيه ارجوحة القمر ومواعيد " ولامين نخلة ". كما يتبين للمطلع ان دراسات مختلفة حول الادب الرمزي في فرنسا وحول ادبنا الجديد قد نشرت هنا وهناك منها مقال " عنوانه : الحركة الرمزية لم تكن مدرسة ادبية (٣) وآخر لبطرس البستاني في " رمزية غصوب " (٤) وثالث في " الادب الغربي اناد الناقدين ولم يفد الادباء " (٥) ورابع في " بول فاليرى : الشعريين العقل الباطن والعقل الواعي " و " بول فاليرى غامض في نثره غموضه في شعره (٦) ./.

---

(١) المقتطف مجلد ٨٧ ص ٥٧٠ مجلد ٩٣ ص ٨٥ و ١٤٠ - ومجلد ٩٥ ص ٤١٦ - ومجلد ٩٦ ص ٥٤٥ ومجلد ٩٧ ص ٥٠١ ومجلد ١٠٢ ص ٥١ و ٨٣ و ٣٦٢ ومجلد ١٠٥ ص ١٠٦ .

(٢) المقتطف : المجلد ٩٠ و ٩٣ ص ١٨٠ و ١٨١ . (٣) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٥٤ ص ٨

(٤) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٥٨ ص: ٢ (٥) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٧٤ (٦) المكشوف مجلد ١٩٣٧ العدد ٨٧ و ٨٨ و ٩٠ .

الى " زائرة " في المجلد ١٠٤ ص ٤٢٧ " ورحلة خائبت " في المجلد ١٠٥ ص ٣٠٢ و "حرقة " في المجلد ١٠٢ ص ؛ ١٤٤ و " كلمة الشاعر " في المجلد ١٠٦ ص ٣٦٢ وغيرها ان قصائد اخرى وموضوعات مختلفة نشرت في المجلة نفسها تنم عن هذا الاتجاه والاهتمام به ووعيه . من ذلك ترجمات لبودلير وسواه من الشعراء الذين ينتسبون الى الرمزية ، او ابحاث في هذا الادب (١) او ما يمت اليه بصلة كابحاث في التصوف (٢) او بنوع مباشر كما في " علم معاني اصوات الحروف " في مجلد ٩٦ ص؛ ٣٢٠ و ٤٠٧ .

هذا وفي " المكشوف الادبي " قصائد اوفر عددا من التي ذكرنا ابها الكثير من هذا الاتجاه كما سيتبين ، منها لسعيد عقل ؛ ففي مجلد ١٩٣٦ ظهرت " منستروت " و " الصدى البعيد " و " الليل لنا " و " الى البير ساماں " و " في بعلبك " و " على حجر موحش " و " سكوت " و " فراشة " و " ليلة حر " و " الشحرور الغريبة " وفي مجلد عام ١٩٣٧ محاولة في جمالية الشعر " وقصيدة " هيا معي " وفي مجلد عام ١٩٣٨ "ليلاى وسمرا" " وفي مجلد عام ١٩٣٩ " شيراز " وفي مجلد ١٩٤١ " بنانار " و " نحت " و "القمر" وسين يبدى مجموعة شعر تشتمل على بعض هذه القصائد وعلى سواها " كالوعد الضائع " وابتسام " و " طرب " و يا نهلة الثغر " و " جناك اجمل ما في الوجود " — وايضا ليوسف غصوب " صلاة راهب " في مجلد عام ١٩٣٦ و " الانتظار " في مجلد ١٩٣٧ و " الرعشة الاولى " والمتجردة في مجلد عام ١٩٣٨ و " الذدائر " في مجلد عام ١٩٤٢ — ونرى قصائد " لصلاح لبكي " جمعت فيما بعد في كتابية ارجوحة القمر ومواعيد " ولامين نخلة " كما يتبين للمطلع ان دراسات مختلفة حول الادب الرمزي في فرنسا وحول ادبنا الجديد قد نشرت هنا وهناك منها مثال " عنوانه (الحركة الرمزية لم تكن مدرسة ادبية (٣) وآخر لبطرس البستاني في " رمزية غصوب " (٤) وثالث في " الادب الغربي اثار النافدين ولم يلد الادباء " (٥) ورابع في "بول فاليرى : الشعر بين العقل الباطن العقل والعقل العقل الواعي " و " بول فاليرى غامض في نثره غموضه في شعره (٦) ./..

---

(١) المقتطف مجلد ٨٧ ص ٥٧٥ مجلد ٩٢ ص ٨٥ و ١٤٠ — ومجلد ٩٥ ص ٤١٦ — ومجلد ٩٦ ص ٥٤٥ ومجلد ٩٧ ص ٥٠١ ومجلد ١٠١ ص ٥١ و ٨٣ و ٣٦٢ ومجلد ١٠٥ ص ١٠٦ .

(٢) المقتطف : المجلد ٩٠ و ٩٣ ص ١٨٠ و ١٨١ . (٣) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٥٤ ص ٨

(٤) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٥٨ ص؛ ٢ (٥) المكشوف مجلد ١٩٣٦ العدد ٧٤ (٦) المكشوف مجلد ١٩٣٧ العدد ٨٧ و ٨٨ و ٩٠ .

ويصرح امين نخلة انه اول من اطلع الناس عليه " (١) ومقال خامس " شعرنا الجديد قلق هزيل " (١٩٣٧ العدد ١١٤ ص / ٧) وسادس عنوانه " الرمزية في ادبنا وآداب الامم (١٩٣٨ العدد ١٧٤) (مجلد عام ١٩٣٧ عدد ١٤٥ ص / ٨) وسابع لبطرس البستاني " بروك فاليري والاب بريمون والتابي " مؤداه ان الغالي سبق ادبين الفرنسيين الى القول " وافخر الشعر ما غمض منه " وتامن لعمر ابي ريشه يفضي الى ان الشعر صنعه وان لا فرق بين الشاعر والنجار والحلاق (١٩٣٩ العدد ١٩٢) وتاسع لفؤاد بستاني " وثبات لبنان نحو الشعر " (١٩٣٩ العدد ١٩٨) ودراسات اخرى. لاسماعيل ادهم " بعض الاتجاهات في الشعر العربي المعاصر " (١٩٣٩ العدد ٢٠٥ و ٢٠٨) والادب بين الوضوح والغموض (١٩٣٧ عدد ٩٦) وفي " بودلير وسمحته " (١٩٣٧ العدد ١٢١) ولمارون عبود " في ادبنا الحديث " (١٩٤٠ العدد ٢٥٦) ولعباس الحامض " في مميزات الشعر الحديث " (١٩٤٠ العدد ٢٥٠) وفي " سعيد عقل والـلاوعي " (١٩٤١ العدد ٢٨٩) "ومرض الالفاظ في الشعر " (١٩٤١ العدد ٢٩٥) والامراض العصبية في الادب (العدد ٣١٦) والادباء السطحيون عباد الالفاظ (١٩٤٢ العدد ٣٤٢) - وكثيرا ما نرى اسم بودلير وادغار بو والبير سامان ورمبو وفرلين وملارمه وسواهم من الادباء المتجهين هذا الاتجاه. ويعتبر " المكشوف الادبي " مجلة هذا الادب الجديد ينشر انتاجه وما كتب فيه من اطناب واطراء ومن تشنيع عليه .

ثم صمت المكشوف الادبي فعنيت مجلة " الاديب " بيروت فوردت فيها ترجمات لبعض قصائد بودلير ، وقصائد " لغصوب " و " لبكي " و " بشر فارس " وامين نخله ، وتخللت بدراسات شتى عن الحركة التي نحن بصددها منها للدكتور نقولا نباض (٢) ومنها في " فلسفة الادب الرمزي " (عام ١٩٤٤ ج ٤/ ١٢) كما ان محاولات مختلفة جاءت تفسر بعض القصائد الرمزية كالشرح الوارد عن قصيدة "الى زائرة " لبشر فارس (١٩٤٤ ج ٨ ص : ٥٦ و ٥٧ و ٥٨) .

وظهرت قصائد وترجمات ودراسات غير تلك في مختلف المجلات

---

(١) المكشوف مجلد ١٩٣٧ العدد ١٠٦ ص : ٢

(٢) في مجلد ١٩٤٢ ج ٧ و ٨ و ٩ و ١٠ و مجلد ١٩٤٣ ج : ٣ .

../.

ويصرح امين نخلة انه اول من اطلع الناس عليه " (١) وخامس ومقال "شعرنا الجديد" لشفيق معلوف (١٩٣٧ العدد ١١٤ ص/ ٧) وسادس عنوانه " الرمزية في ادبنا وآداب الامم (١٩٣٨ العدد ١٧٤) (مجلد عام ١٩٣٧ عدد ١٤٥ ص / ٨) وسابع لبطرس البستاني " بول فاليرى والاب بريمون والصابي" مؤداه ان الصابي سبق الادبين الفرنسيين الى القول " بانذر الشعر ما غمض منه " وثامن لعمر ابي ريشه يفضي الى ان الشعر صنعة وان لا فرق بين الشاعر والنجار والحلاق (١٩٣٩ العدد ١٩٢) وتاسع لفؤاد بستاني " ونبات لبنان نحو الشعر " (١٩٣٩ العدد ١٩٨) ودراسات اخرى لإسماعيل ادهم " بعض الاتجاهات في الشعر العربي المعاصر " (١٩٣٩ العدد ٢٠٥ و ٢٠٨) والادب بين الوضوح والغموض (١٩٣٧ عدد ٩٦) وفي " بودلير وسمته " (١٩٣٧ العدد ١٢١) ولمارون عبود " في ادبنا الحديث " (١٩٤٠ العدد ٢٥٦) ولعباس الخاض " في ميزات الشعر الحديث " (١٩٤٠ العدد ٢٥٠) وفي " سعيد عقل واللاوعي " (١٩٤١ العدد ٢٨٩) " وعروض الالفاظ في الشعر " (١٩٤١ العدد ٢٩٥) والامراض المصيبة في الادب (العدد ٣١٦) والادباء السطحيون عباد الالفاظ (١٩٤٢ العدد ٣٤٢) - وكثيرا ما نرى اسم بودلير وادغار بو والبير سامان ورمبو وفرلين وملارمه وسواهم من الادباء المتجهين هذا الاتجاه. ويعتبر " المكشوف الادبي " مجلة هذا الادب الجديد بنشر انتاجه وما كتب فيه من اطناب في الاطراء ومن تشنيع عليه .

ثم صمت المكشوف الادبي فعنيت مجلة " الاديب " بذلك فوردت فيها ترجمات لبعض قصائد بودلير ، وقصائد " لغصوب " و " لبكي " و " بشر فارس " وامين نخله ، وتخللت بدراسات شتى عن الحركة التي نحن بصددها منها للدكتور نقولا فياض (٢) ومنها في " فلسفة الادب الرمزي " (عام ١٩٤٤ ج ٥/ ١٢) كما ان محاولات مختلفة جاءت تفسر بعض القصائد الرمزية كالشرح الوارد عن قصيدة " الى زائرة " لبشر فارس (١٩٤٤ ج ٨ ص: ٥٦ و ٥٧ و ٥٨) .

وظهرت قصائد وترجمات ودراسات غير تلك في مختلف المجلات

---

(١) المكشوف مجلد ١٩٣٧ العدد ١٠٦ ص: ٢

(٢) في مجلد ١٩٤٢ ج ٧ و ٨ و ٩ و ١٠ و مجلد ١٩٤٣ ج ١ ، ٢ .

٥٠/٠

الادبيــة بعضهــا عارض شابح (١) وبعضهــا متهجــم . كما ان مجمولت شعــرية اصطبــغ معظمهــا بهــذا اللون الجــديد وكان تأثيرها به قــد بلغهــا بواسطــة الوسائــل التي نقلــت الادب الاوروبــي الينــا اى عـــن طـــريق الترجمــة والمثاقفــة المباشرة . ونتعــرض فيما يلــي لــدراســة الادب هــذا لا بحسب الــترتيب التاريخي الــذى ســرى فيه ،بــل بحسب اشتــداد صبغتــه عـــنه بعضهــم وشحوبهـــا عـــنه البعض الآخــر واقتصـــار وجودهــا فــي تعابــير متفرقة لـــدى رهــط آخــيرو وسنضـــرب صفحــا عـــن ادب"جبــران " لانـــه ادب " ايحائي " " تأثيرى " لا رمزى بالمعــنى المفهــوم (٢) واما ما ورد فيـــه عرضـــا مـــن رمـــوز ، فليست من باب الرمز كما فهمنــاه بل من باب الاسترسالات (Paraboles) كالـــواردة في الكتــاب الديني المسيحي . فقولـــه منـــلا عـــن اولاد الحريـــة ان " احدهـــم مات مصلوبـــا ، والثاني مات مجنونــا والثالث لم يولــد بعـــد " من باب الالغـــاز والتحـــديد . ثـــم ان هـــذه الجـــدة فيـــه نحتسبرها وليـــدة تأثـــيرين : الكتاب المقـــدس ، والادب الغربـــي في نزعاتـــه الرومنتكيـــة والواقعيـــة والطبيعيـــة والايحائيـــة بنوع اخص ، ورأينا ان الايحاء مجـــرد وسيلـــة مـــن الوســـائل الرمزية وليس الرمـــزية كلها . اما فنه التصويرى فليس من شأننـــا . ونعـــنى الان بـــدراســـة ســـواه ممـــن بانت فـــي ادبهـــم هـــذه النزعة بشكل جلـــي :

بشـــر فـــارس

فـــي ملحـــق" مقتطـــف " مارس عـــام ١٩٣٨ (٣) مسرحيـــة وردت تحـــت عنـــوان " مفرق الطـــريق " وطألهـــا المؤلـــف بمقـــدمة بحـــث فيهـــا " الرمزيـــة " وحـــددهـــا بقولـــه : "الرمزية اتتنبــاط ما وراء " الحس مـــن المحسوس وابراز المضمـــر وتـــدوين اللوامع والبـــوادر باهمــال العالـــم الحقيقـــي " ففي التحـــديد هـــذا اشـــارة الى التجـــريد . كانما العالـــم الخارجي المحسوس لـــدى وقـــوعه تحت الحـــواس - يولـــد فينا شعـــورا يمـــر فـــي ذواتنـــا ومضـــات خاطفـــة و يستقر فـــي اعمـــاق العقـــل الباطن.غـــير ان " الاعمـــاق الباطنيـــة كائنـــة - تـــدرك خطفـــا وتعـــرض خطفا ". فهـــو يقـــر دفعـــة ان الرمـــزيـــة انطواء علـــى الـــذات ، وتـــدوين مـــا ولـــده احتكاكنـــا بالاشيـــاء مـــن احســاس خفـــي ، ولمـــا كـــان هـــذا الـــذى تنطـــوى عليـــه اعماقنـــا تيـــارا لا يقبل

---

(١) نيشيرالوفضّل موجز لعباس العقاد ظهر في مجلة "الكتاب " في عدد يناير ١٩٤٧ عنوانه "المدرسة الرمزية " والى دراسة للدكتور نقولا فياض في مجلة " الاديب " في سنة ١٩٤٢ عدد ٧ و ٨ و ٩ و ١٠ ~~(٣) المقتطف المجلة ٩٢ ج ٤~~ (٣) يعتبر جميل حمودى صاحب مجلة الفكر الحديث في العدد السنوى الممتاز لعام ١٩٤٧ ان الحركة التي تزعمها جبران خليل جبران لم تكن الا صدى للحركة الرمزية ص ٢ ١٨ .

(٣) المقتطف المجلد ٩٢ ج٤ .

الادبية بعضها عارض شاذ (١) وبعضها متجسم . كما ان مجمولات شعرية اصطبغ معظمها بهذا اللون الجديد وكان تأثيرها به قد بلغها بواسطة الوسائل التي نالت الادب الاوروبي ايضا اى عن طريق الترجمة والمطالعة المباشرة . وتتعرض فيما يلي لدراسة الادب هذا لا بحسب الترتيب التاريخي الذى سرى فيه وبل بحسب امتداد صبغته عند بعضهم وشحوبها عند البعض الآخر وانتصار وجودها في تعابير متفرقة لدى رهط آخير ، ونضرب صفحا عن ادب "جبران " لانه ادب " ايحائي " " تأثيري " لا رمزي بالمعنى المفهوم (٢) واما ما ورد فيه عرضا من رموز ، فليست من باب الرمز كما نقصده بل من باب الاستعمالات (Paraboles) كالواردة في الكتاب الديني المسيحي . كقوله مثلا من اولاد الحرية ان " احدهم مات مصلوبا ، والثاني مات مجنونا والثالث لم يولد بعد " من باب الالغاز والتعميات ومن باب الرمز كما نفهمه ثم ان هذه الجدة فيه تعتبرها وليدة تأثيرين ، الكتاب المقدس ، والادب الغربي في نزعاته الرومنتكية والواقعية والطبيعية والايحائية بنوع اخص ، ورأينا ان الايحاء مجرد وسيلة من الوسائل الرمزية وليس الرمزية كلها . اما فنه التصويري فليس من شأننا . ونعنى الان بدراسة سواء من باتت في ادبهم هذه النزعة بشكل جلي :

<u>بشر فارس</u>

في ملحق " مقتطف " مارس عام ١٩٣٨ (٣) مسرحية وردت تحت عنوان " مفرق الطريق " وطالعها المؤلف بمقدمة بحث فيها " الرمزية " وحددها بقوله : " الرمزية استنباط ما وراء " الحس من المحسوس وابراز المضمر وتدوين اللوامع والبوادره باهمال العالم الحقيقي " ففي التحديد هذا اشارة الى التجريد . كأنما العالم الخارجي المحسوس الذى نلمسه تحت الحواس - يولد فينا شعورا يسري في ذواتنا ومضات خاطفة ويستقر في اعماق العقل الباطن. غير ان " الاعماق الباطنية كالنفس - تدرك خطفا وتعرض خطفا ". فهو يقرر دفعة ان الرمزية انطواء على الذات ، وتدوين ما ولده احتكاكنا بالاشياء من احساس خفي ، ولما كان هذا الذى تنطوى عليه اعماقنا تيارا لا يقبل

(١) نشير الى مقال موجز لعباس العقاد ظهر في مجلة "الكتاب " في عدد يناير ١٩٤٧ عنوانه "المدرسة الرمزية " والى دراسة للدكتور نقولا فياض في مجلة "الاديب " في سنة ١٩٤٢ (عدد ٧ و ٨ و ٩ و ١٠) ~~(٢) المقتطف المجلد ٩٢ ج / ٤~~ (٣) يعتبر جميل حمودى صاحب مجلة الفكر الحديث في العدد السنوى الممتاز لعام ١٩٤٧ ان الحركة التي تزعمها جبران خليل جبران لم تكن الا صدى للحركة الرمزية ص / ١٨ .

٢) المقتطف المجلد ٩٢ ج : ٤

../.

الهدوء والاستقرار ، عسر علينا التقاطه وتدوينه ، وظهرت منه للعقل اليقظ لمع تعمد الى نقل هذه اللمع البديهية ، فالادب كما يستدل ليس وصف الاشياء كاشيا، بل نقل ما احدثه مرآها في عقلنا الباطن. على ان هذا الذي في عقلنا الباطن لا يُستوعب جميعه فيكتفي المبدع بأخذ بعضه ويشير اليه علّه ان يوقظ في المطلع حالة اشبه بالحالة التي تكونت في ذاته اذ كان على الخلق .

وينتقل ثمة الى تحديد الرمزية ويعُد ان يكون الرمز لونا من التشبيه او الكناية بل هو صورة او قل سرب من صور جزئية ينتزعها المنشيء من المبذول كما تنتزع الاشكال من هيئات الموجودات على مرقم رسام ." ثم يفرق بين التشبيه المشتمل على مشبه ومشبه به واداة تشبيه ، والكناية وهي تنويه عن الشيء بما هو اقل منه شهرة واكثر إبهاجا ، وبين الرمز . ثم يقول ان الرمز صورة والحق ان الرمز شيء والصورة شيء آخر ، لان الصورة في جوهرها تتضمن شكلا ماديا والرمز بتحديده صورة تجردت عن كل مادة . الصورة لا تصبح رمزا الا بعد ان تصفو من كل اثر مادى . اما قوله انه "صور جزئية" واشبه بالاقسام الشكلية التي ينتزعها الرسام من هيئات الموجودات وهو على الرسم فيعوزه اضافة ان الشكل الذى يتم للرسام شكل متكامل متتابع يصبح تماما وصورة مصغرة للشيء المنقول (الا في التصوير الايحائي حيث ينقل المصور بعض الاجذاع والافنان والاوراق كيلا ليوهم الرائي انه امام غاب كاملة) اما الرمز فلمحة ذهنية لهذا الكل او الاشارة الى بعض اجزائه دون بعضها الآخر اى بشكل غير متتابع ومتكامل . ثم يضيف قائلا : " يعد الملموس منبثق الانطلاق الى عالم امثل ، الى عالم روحاني يوفق بين الواقع والموهوم " فهو يقرر ثانيا ان الاشياء لا وجود لها الا بنا ، وانها صورة لعالم امثل . وانه لا سبيل الى معرفة الباطن الا عن طريق الدربة لان الذات الفنانة " تعكس على اللوح الموضوع المرئي بفضل عينين دربتا على لمح المشاهدات الباطنية ." (١)

ثم انه يفرض شرطا ثالثا مؤداه ان الفنان في خلقه " لا يكاد يحفل بالمنطق " ولذا فهو بالتالي يفترض لدى القارئ مؤهلات تدنيه من فهم هذا الادب .

---

(١) المقتطف الجزء المذكور ص : ٧

الهدوء والاستقرار ، عسر علينا التقاطه وتدوينه ،وظهرت فيه للعقل اليقظ لمسح تمد الى تلك هذه اللمع البديهية ، فالادب كما يعتدل ليس وصف الاشياء كاشياء بل نقل ما احدثه مرآها في عقلنا الباطن. على ان هذا الذي في عقلنا الباطن لا يستوعب جميعه فيكتفي المبدع بأخذ بعضه ويشير اليه عليه ان يوقظ في المطلع حالة اشبه بالحالة التي تكونت في ذاته اذ كان على الخلق .

وينتقل ثمة الى تحديد الرمزية ويعد ان يكون الرمز لونا من التشبيه او الكناية بل هو صورة او تسلسل من صور جزئية يفترعها الفني من المجهول كما تفترع الاشكال من هيئات الموجودات على مرقم رسام "فيفرق بين التشبيه المفصل على منبه ومشبه به واداة تشبيه ، والكناية وهي تنويه عن الشيء بما هو اقل منه تجسرة واكثر ابتراجا" ، وبين الرمز ، ثم يقول إن الرمز صورة والحق ان الرمز شيء والصورة شيء آخر ، لان الصورة في جوهرها تتضمن شكلا ماديا والرمز بتحديده صورة تجردت عن كل مادة . الصورة لا تصبح رمزا الا بعد ان تصفو من كل اثر مادي . اما قوله انه "صور جزئية" واشبه بالاقسام الشكلية التي يفترعها الرسام من هيئات الموجودات وهو على الرسم بصورة اضافة ان الشكل الذي يتم للرسام شكل متكامل متتابع يصبح تما وصورة مصغرة للشيء المنقول(الا في التصوير الايحائي حيث ينقل المصور بعض الاجذاع والاغصان والاوراق تشكلا ليوهم الرائي انه امام غابة كاملة) اما الرمز فلمحة ذهنية لهذا الكل او الاشارة الى بعض اجزائه دون بعضها الآخر اي بشكل غير متتابع ومتكامل . ثم يضيف قائلا " بعد الملموس منبثق الانطلاق الى عالم امثل ، الى عالم روحاني يوفق بين الواقع والموهوم " فهو يقرر ثانيا ان الاشياء لا وجود لها الا بنا ، وانها صورة لعالم امثل . وانه لا سبيل الى معرفة الباطن الا عن طريق الذوبية لان الذات الفنانة " تعكس على اللوح الموضوع المرئي بفضل عينين دربتا على لمس المشاهدات الباطنية ." (١)

ثم انه يفرض شرطا ثالثا مؤداه ان الفنان في خلقه " لا يكاد يحفل بالمنطق " ولذا فهو بالتالي يفترض لدى القارئ مؤهلات تدنيه من فهم هذا الادب .

---

(١) المقتطف الجزء المذكور ص : ٧

../..

ويضيف " لان المنطق اصطلاح آلته العقل ، فالتوضيح الذي ينتهي اليه اقرب الى الاختراع منه الى التحقيق ". فيتبيّن انه يميز بين الاختراع والتحقيق ويعني بالاختراع استنباط معرفة كاملة من معارف جزئية ، وبالتالي فالعقل الذي هو آلة المنطق هو ايضاً اداة للاستنباطات العلمية ، اما التحقيق فهو الانتقال الفني . ولا يكون هذا التحقيق الا باداة " الشعور " والحدس ، فيبدو اذا ان العقل وسيلة عاجزة عن بيان خفايا الذات الازلية الاندفاق ، وانه اداة غير صالحة للخلق الفني على حد مفهومه . وبكلام آخر فعلى الفنان ان يعرف بحدود الشعور بالحقيقة لا العلم بها ".(١) . فالحقيقة النفسية لا تخضع لمبضع المنطق او لمجهر العقل وانما تدرك بالشعور بالحب وتنفعل به . ومن هنا نشأت السنة الرابعة القائلة " العقل غير واف للتعبير فهناك الشعور بالوجود ". ولما كانت اللغة ثمرة المادة المحسوسة والعقل معا ، اتضح ان النفس التي من جوهر غير جوهر المادة هذه لا تدرك بآلة ليست من طبيعتها ، ولا يعبر عنها بهذه الاداة المنتزعة من الجوامد والمسماة باللغة المتعارفة .

فهل من سبيل الى الاعراب عن اختلاجلتنا ، بلى . ويكون ذلك بحذف الوتيرة الخطابية المألوفة وحذف التعبير . فللخطابة في الادب سيئاتها " والابداع الفني نتيجة الحذق لا نتيجة الشعور ، وانما نتيجة الشعور تطلع قلق الى تمام لا يتناهي " (٢) . فكانما يحدث ازدواج وتعاضد ههنا - في نظره - بين " الحذق " و " الشعور ". فان كان الفن الادبي صناعة واعية لكل جزء من اجزاء الانتاج فالشعور يلتفت الى المثالية الغنية والكمال . وما يبرح " الحذق " في حذف واضافة واستبدال في " الكلم " والتعبير حتى يستوى اود التعبير ويقارب الكمال الذى ادركه الشعور . ومن هذه السنة الخامسة يُستدرج الفنان الى الايجاز ، لان الادب العالي في ايجازه يعرض عن الاسهاب ... وكلما بعد غور التفكير شطت المعاني ونزع الاسلوب الى الابهام والتلويح بحيث ينبسط على الكلام ظل خفيف (٤) . والسر الادبي كله قائم على هذا الظل الخفيف لان القارئ لا يعود والحالة هذه - مستوعبا فقط وانما يشارك المبدع في تتميم فنه . اى انه يصبح خلاقا بدوره . انه يحاول ان يترجم هذا الظل بحسب ما يوقظه في نفسه . وكذا يتطور الفنى ليصبح

(١) - المقتطف الجزء المذكور ص ٧
(٢) - مقدمة مفرق الطريق ص ٩
(٣) - مقدمة مفرق الطريق ص ١٠
(٤) - = = = = ١٦

ويضيف " لان المنطق اصطلاح آلته العقل ، فالتوضيح الذى ينتهي إليه اقرب الى الاختراع منه الى التحقيق ". فيتبين انه يميز بين الاختراع والتحقيق ويعني بالاختراع استنباط معرفة كاملة من معارف جزئية ، وبالتالي فالعقل الذى هو آلة المنطق هو أيضا اداة للاستنباطات العلمية ، اما التحقيق فهو الانتاج الفني . ولا يكون هذا التحقيق الا باداة " الشعور " والحدس ، لسبب بسيط اذا ان العقل وسيلة عاجزة عن بيان خفايا الذات الازلية الاندفاق ، وانه اداة غير صالحة للخلق الفني على حد مفهومه . وبكلام آخر نعلى الفنان ان يعرف بكبد الشعور بالحقيقة لا العلم بها ".(١) . فالحقيقة النفسية لا تخضع لمبضع المنطق اولمجهر العقل وانما تدرك بالشعور وتتصل به . ومن هنا نشأت السمة الرابعة القائلة " العقل غير واف للتعبير عن هناك الشعور بالوجود ". ولما كانت اللغة ثمرة المادة المحسوسة والعقل معا ، اتضح ان النفس التي من جوهر غير جوهر المادة هذه لا تدرك بآلة ليست من طبيعتها ، ولا يعبر عنها بهذه الاداة المنتزعة من الجوامد والمسماة باللغة المتعارفة .

فهل من سبيل الى الاعراب عن اختلاجاتنا ، بلى ويكون ذلك بحذف الوشيرة الخطابية المألوفة وحذف التعبير . فللخطابة في الادب سيئاتها " والابداع الفني نتيجة الحذق لا نتيجة الشعور ، وانما نتيجة الشعور تطلع قلق الى تمام لا يتناهى "(٣) . فكأنما يحدث ازدواج وتعاضد ههنا ــ في نظره ــ بين " الحذق " و " الشعور " فان كان الفن الادبي صناعة واعية لكل جزء من اجزاء الانتاج فالشعور يلتفت الى المثالية الفنية والكمال وما يبرح " الحذق " في حذف واضافة واستبدال في " الكلم " والتعبير حتى يستوى اود التعبير ويقارب الكمال الذى ادرك الشعور . ومن هذه السمة الخامسة يُستدرج الفنان الى الايجاز ، لان الادب العالي في ايجازه يعرض عن الاسهاب ... وكلما بعد غور التفكير شطت المعاني ونزع الاسلوب الى الابهام والتلويح بحيث ينبسط على الكلام ظل خفيف (٢) . والسر الادبي كله قائم على هذا الظل الخفيف لان القارئ لا يعود والحالة هذه مستوعبا فقط وانما يشارك المبدع في تتميم فنه . اى انه يصبح خلاقا بدوره انه يحاول ان يترجم هذا الظل بحسب ما يوقظه في نفسه . وكذا يتطور المعنى فيصبح

---

(١) ــ المقتطف الجزء المذكور ص ٧ (٣) ــ مقدمة مفرق الطريق ص ١٠

(٢) ــ مقدمة مفرق الطريق ص ٩ (٤) ــ = = = = ١٦

فيغدو تسبيبا بنسبة الافراد ويختلف معناه تبعا لنفسيات القراء المتباينة ولاختلاف نفسية القارئ الواحد في اوقات متفرقة . فالمقرر الثابت ان حالاتنا النفسية قد تتشابه ولكنها لا تتكرر مطلقا في مجرى الوجدان الواعي وغير الواعي .

وبعد ان يقرر مبادئ هذا الادب (والمبادئ مشتركة بكاملها من بعض ما اوردناه في شرحنا عن اهداف الرمزية) يعود المؤلف الى لمحة عن مسرحية فيقول :

" واشخاص هذه المسرحية دمى تحركهم عواطفهم الدفينة " - وفي مفرق "الطريق يلتقي العقل والشعور فيتجاذبان المرء ، واما الجانب المظلم فحيث يقهر الشعور " العقل فينحدر المرء وقد عمي رشده الى غاية تحترق عندها النفس واما الجانب المنار " فحيث يصرع العقل الشعور ". (١)

فموضوع المسرحية جديد بكر اذا قيس بالادب العربي الا ان هذا الصراع بين الشعور (يكشف عن بواطن الذات) وبين العقل (لا يستوعب الا نواحيها اليقظة الواعية) فقد استنفده الاديب البلجيكي " ماترلنك " في مسرحياته ... فان هذه الحقيقة التي تكتنف الذات الباطنية تفلت من ملزمة العقل لانها لا تجرى بحسب نواميسه المتحجرة ولا تخضع له ، فكل ما يجول فيها خارج عن اعماله الارادية . ومحاولات العقل في تقييد مصيرها باطل لان الدوافع الكامنة في الذات تخفف من قوته او تسقطها اسقاطا تاما . ومهما يكن فالاتجاه الى سبر غور الاعماق وتحليل المكنونات النفسية جديد دخيل . وهذه بادرة في الصراع بين العقل والشعور .

وبعد ان يمهد بشر فارس للمسرحية بابراز وجهة النظر التي حاولنا تحليلها يتم النظريات هذه بواسطة احدى شخصياته (سميرة " في مفرق الطريق . ولن نتصدى تفصيليا لعرض المسرحية ، فليس العرض غرضنا بل التحليل . لعلمنا بان الطريقة المتبعة في مجرد عرض هذا النوع من الادب طريقة ناقصة ، لان قيم الانتاج المذكور غير منوطة بالعمل والحوادث بقدر ما هي قائمة على

---

(١) مقدمة مفرق الطريق ص ١٦ .

شيئا بعد شيء حالة نفسيه

فيفقد تسببها بنسبة الافراد ويختلف معناه تبعا لنفسيات القراء المتباينة ولاختلاف نفسية القارئ الواحد في اوقات متفرقة . فالمقرر الثابت ان حالاتنا النفسية قد تتشابه ولكنها لا تتكرر مطلقا في مجرى الوجدان الواعي وغير الواعي .

وبعد ان يقرر مبادئ هذا الادب (والمبادئ مقترحة بكاملها من بعض ما اوردناه في شرحنا عن اهداف الرمزية) يعود المؤلف الى لمحة عن مسرحية فيقول :

" واشخاص هذه المسرحية دمى تحركهم عواطفهم الدفينة " - وفي مفرق "الطريق يلتقي العقل والشعور فيتجاذبان المرء ، واما الجانب المظلم فحيث يقهر الشعور " العقل فينحدر المرء وقد عمي وشده الى غاية تحترق عندها النفس واما الجانب المنار " فحيث يصرع العقل الشعور ". (١)

فموضوع المسرحية جديد بكر اذا قيس بالادب العربي الا ان هذا الصراع بين الشعور (يكشف عن بواطن الذات) وبين العقل (لا يستوعب الا نواحيها اليقظة الواعية) نقد استنفده الاديب البلجيكي " ماترلنك " في مسرحياته ... لان هذه العتمة التي تكتنف الذات الباطنية تفلت من ملزمة العقل لانها لا تجري بحسب نواميسه المتحجرة ولا تخضع له ، فكل ما يحول بينها خارج عن اعماله الارادية . ومحاولات العقل في تقييد مصيرها باطل لان الدوافع الكامنة في الذات تخفف من قوته او تسقطها اسقاطا تاما . ومهما يكن فالاتجاه الى سبر غور الاعماق وتحليل المكنونات النفسية جديد دخيل وهذه بادرة في الصراع بين العقل والشعور .

وبعد لا ان يمهد بشر فارس المسرحية بايراد وجهة النظر التي حاولنا تحليلها يتم النظريات هذه بواسطة احدى شخصياته (سميرة " في مفرق الطريق . ولن نتصدى فيما يلي لعرض المسرحية ، فليس العرض غرضنا بل التحليل . لعلمنا بان الطريقة المتبعة في مجرد عرض هذا النوع من الادب طريقة قاصرة ، لان محور الانتاج المذكور غير منوطة بالعمل والحوادث بقدر ما هي قائمة على

---

(١) مقدمة مفرق الطريق ص ١٦ .

اظلال المعاني المقصودة . ولهذا آلينا ان نوجه الانظار - بعد ان تحدثنا عن جوهر السريالية - الى ما ينم عن الالوان الرمزية فيها . من ذلك مثلا قول " سميرة " :

" ان الاشياء لا وجود لها الا بنا " (١) والقول هذا مرتبط بالاتجاه " الغيبي " الذى اتينا على ذكره في فصل اهداف الرمزية لان الشعراء الذين انتسبوا الى هذا النوع اعتقدوا انهم لا يبصرون الكون الا من خلال ذواتهم وان كينونة الكون ليست الا بهم . فالمظاهر الكونية رموز لحقيقة مثلى "والعالم الخارجي ليس سوى صورة اللم الداخلي ورموزه " (٢) وتنسموا انهم لا يكونون مع العالم المخلوق الواحد (Cosmos وحدة لا تتجزأ . وقولها ايضا :

" الحقيقة اليست ذلك الوادى الشظف يخطله نير مشاهد في الباطنة " (٣) ينتسب الى الاتجاه نحو العقل الباطن الذى يرجع الى ادب الالماني " غوته " والى العلامة " فرويد " وقد تممه الاميركي " وليم جيمس " والفيلسوف " برغسن " وكذلك التفت لفتهم الشاعر ادغاربو ومن بعده (بودليو " و " رمبو " "وملارمة " تباعا وادباء الشمال فالنزعة " النرسيس " التي اثر ذكرها لجيجي الا انطواء على الذات . ان في الحقيقة ما يقب له الجسد وما يقطع القلب عن وجبانه . الحقيقة مؤلمة فينبغي ان نفر منها ، واجدر الوسائل التأمل الباطني . في " لفظة شظف " دليل كاف الى قسوة الحقيقة ومرارتها . ولفظة " بخطله " تشتمل على شيء من اللين والرواء ، كانما التلهي بما في الباطن يجمل الواقع ، فتتبج الحقيقة بمساحيق تزيلها من امام الحس وتطرحها بعيدا عن ملازمتنا . وكان الرمزيون قد أووا الى تخدير الحس من ناحية بحيث ان الجسد لا يعود يحس شيئا ، كما انهم اووا الى التبصر الداخلي واستنباط ما في اعماق الاعماق ... ثم انه جعل هذه المشاهدات تبلغ وعينا عن طريق " الفيض " فليس ذلك من متناول الادراك العقلي بل من حيز الادراك الشعوري فينهمر الداخل الباطن على العقل الواعي انهمار الذات الالهية

(١) المقطتف الجزء المذكور ص : ٢١ (٢) Le Symbolisme p: 63 - Poizat
(٣) المسرحية - المقطتف - الجزء المذكور ص : ٢٣

اظلال المعاني المقصودة . ولهذا آلينا ان نوجه الانظار - بعد ان تحدثنا عن جوهر الصوفية - الى ما يسم من الالوان الرمزية فيها . من ذلك مثلا قول " نعيمة " :

" ان الاشياء لا وجود لها الا بنا " (١) والقول هذا مرتبط بالاتجاه " الغيبي " الذى اتينا على ذكره في فصل اهداف الرمزية لان الشعراء الذين انتسبوا الى هذا النوع اعتقدوا انهم لا يبصرون الكون الا من خلال ذواتهم وان حقيقة الكون ليست الا بهم . فالظاهر الكونية رموز لحقيقة مثلى "والعالم الخارجي ليس سوى صورة للعالم الداخلي ورموزه " (٢) وتنسموا انهم يكونون مع العالم المخلوق الواحد (Cosmos) وحدة لا تتجزأ . وقولها ايضا :

" الحقيقة اليست ذلك الوادى المظلم بخطه فيه مشاهد الي الباطنة " (٣) ينتسب الى الاتجاه نحو العقل الباطن الذى يرجع الى ادب الالماني " غوته " والى العلامة " فرويد " وقد تممه الاميركي " وليم جيمس " والفيلسوف " برغسن " وكذلك التفت لتهم الشاعر ادغار بو ومن بعده (بودلير " و " رمبو " "وملارمة " تباعا وادباء الشمال نزعة " السنوسيين " التي انف ذكرها الا انطووا على الذات . ان في الحقيقة ما يقبل له الجسد وما ينقطع القلب عن وجيبانه . الحقيقة مؤلمة فينبغي ان نفر منها ولنجد الوسائل التأمل الباطني لدى " لفظة مظلم " دليل كاف الى قسوة الحقيقة ومرارتها . ولفظة " يخطه " تتصل على شي من اللين والهدوء كانما التلهي بما في الباطن يجعل الواقع يتبع الحقيقة بمساحيق تزيلها من امام الحس وتطرحها بعيدا عن ملازمتنا . وكان الرمزيون قد اووا الى تخدير الحس من ناحية بحيث ان الجسد لا يعود يعي شيئا كما انهم اووا الى التبصر الداخلي واستنباش ما في اعماق الاعماق ... ثم انه جعل هذه المشاهدات تبلغ ويبنا عن طريق " الفيض " فهو ذلك من متناول الادراك العقلي بل من حيز الادراك الشعوري فينحسر الداخل الباطن على العقل الواعي انحسار الذات الالهية

---

(١) المقتطف الجزء المذكور ص : ٢١ (٢) Le symbolisme p:63 Poizat
(٣) الصوفية - المقتطف - الجزء المذكور ص : ٢٢ ../.

في المتصوفة أن تتم المشاهدة في اقصى حالات الشطح ، وان تنتشي الذات بتأملها ذاتها فلا تلتمس شيئا خارجا عنها . وقولها : "كأن اللفظة شبح " بلازم ذهنها " (١)

وفي ذلك نظرية "الايحاء" فللفظة معنى قريب يخطط الاشياء المادية بحدودها ، ومعنى "بعيد " يولد في القارئ حالة شبيهة بحالة المبدع آن كان على الخلق . وهذا المعنى البعيد ايحائي بتحديده ، يبسط ضبابا مبهما حول وقوع اللفظة . وفي ذلك اشارة الى الرجوع نحو معنى الكلمة الاصلي وهذا الاسلوب الدوارى يدعى " توريا " .

وقولنا : " واتاني شاب صوته منحوت من صوتك " ففي ذلك اشارة الى حدث نفساني مؤداه ان للاصوات خاصة" تولد فينا حالة نفسية معينة ثم ان الاصوات المتشابهة تضعنا في حالات متقاربة. وفي لفظة " منحوت " تجسيم ، فكأنما الصوت الاول مادة جعلت لتكوين هيئة ما ، والثاني تصغير له او انه يذكر بالشكل الذي اوحاه ذات . فنحن لا نقيس الجديد الا بالذكر كما ان سرعة معرفتنا اياه مربوطة ارتباطا مباشرا بما يشبهه في معرفتنا السابقة لسواه من الاشياء فللمعرفة ما نجهل نقول : انه اشبه بكذا مما نعرفه ، وما هو عالق بالذاكرة من الاختيارات الماضية . وتضيف في الجملة نفسها " تعلمته الكلمات التي " تنطق بها وانت مائل علي ... ظل عبقر مطروح على صورة ناصعة " " فسيرة " لم تكتف بالتشابه بين الصوتين ، وانما لقنت صاحب الصوت الثاني تلك الالفاظ التي طالما سمعتها من حبيب قديم ، فاختلقت لذاتها ، اذ عمدت الى هذه الحيلة ، وسيلة مزدوجة توقظ في اذنيها ، وبالتالي بين ضلوعها ، صورا من الحب العتيق ، فتردف بالقول " وانت مائل عليّ " ، ولا ترى من الماضي السحيق سوى " ظل مطروح " ، لان الحاضر قد حرم يقذف الماضي الى غيم المستقبل ، وهناك " صورة ناصعة " لانها في حبها الجديد طاهرة ، او قل انه لا وجود لهذا الحب الجديد فهو لحظة من لحظات الزمن الذي مات

(١) مفرق الطريق ص : ٢٥ (٢) مفرق الطريق ص : ٢٥ و ٢٦

../.

في المتصوفة آن تتم المشاهدة في اقصى حالات التطلع وان تنتشي الذات بتأملها ذاتها فلا تلتمس شيئا خارجا عنها . وقولها : " كأن اللفظة شبح " يلازم ذهنها " (١)

وفي ذلك تطبيق لنظرية " الايحاء " فللفظة معنى قريب يخطط الاشياء المادية بحدودها ، ومعنى " بعيد " يولد في القارئ حالة شبيهة بحالة المبدع آن كان على الخلق . وهذا المعنى البعيد ايحائي بتحديده ، يبسط ضبابا مبهما حول وقع اللفظة . وثم في ذلك اشارة الى الرجوع نحو معنى الكلمة الاصلي وهذا الاسلوب الدوارى يدعى " توجيها " .

وقولها : " واتاني شاب صوته منحوت من صوتك " ففي ذلك اشارة الى حدث نفساني مؤداه ان للاصوات خاصة تولد فينا حالة نفسية معينة ثم ان الاصوات المتشابهة تضعنا في حالات متقاربة وفي لفظة " منحوت " تجسيم ، فكأنما الصوت الاول مادة جعلت لتكون هيئة ما ، والثاني تحضير له او انه يذكر بالشكل الذى اوحاه [illegible] ذاك . فنحن لا نقيس الجديد الا بالذكر كما ان معرفتنا اياه مربوطة ارتباطا مباشرا بما يشبهه في معرفتنا السابقة لسواه من الاشياء المعروفة ما نجهل نقول : انه اشبه بكذا مما نعرفه ، ومما هو عالق بالذاكرة من الاختبارات الماضية . وتضيف في الجملة نفسها " بعلمته الكلمات التي تنطق بها وانت مائل علي ... ظل عريض مطروح على صورة ناصعة " " فسميرة " لم تكتفي بالتشابه بين الصوتين ، وانما لقنت صاحب الصوت الثاني تلك الالفاظ التي طالما سمعتها من حبيب قديم ، فاختلقت لذاتها ، اذ عمدت الى هذه الحيلة ، وسيلة مزدوجة توقظ في اذنيها ، وبالتالي بين ضلوعها ، صورا من الحب المتهدم ، فترددت بالقول " وانت مائل عليّ " ، ولا ترى من الماضي السحيق سوى " ظل مطروح " ، لان الحاضر مهدم يحتذنه الماضي الى ثم المستقبل ، وهناك " صورة ناصعة " لانها في حبها الجديد ظاهرة ، او قل انه لا وجود لهذا الحب الجديد لهو لمحة من لمحات الزمن الذى مات

---

(١) مفرق الطريق ص ، ٢٥ (٢) مفرق الطريق ص ، ٢٥ و ٢٦

./..

وسحادتهــا بـه،كونـه صورة من صور الماضي .

وقولهــا : " اذ غــاب الـذى كان يحمر في نفسي وانطفأ الذى كان يشتعل ... والآن اعيش فــي الثلــج " دليـل ان الشعـور الحي اليقـظ غمـره سبات عميـق . تكاد لا يفيق.تتصلبت الخاصة التي تحب ، وغـدت تحيـا علـى هامش العمر ازمات احساسهـا وتحجـر ، فتنصـب عليـه نبـال الانفعـالات الخارجيـة تستعبـده الـى ربيع الهـوى ، فهذا النفس قـد جـف في عـروقهـا عصير الـربيع والهـوى ، وتعـرت مـن خضـراتهـا واتشحـت بثـوب مـن بـرد" الثلـوج " . وينشـأ هـهنا صـراع بين خالة النفس فـي جمودهـا بحجرهـا الثلـج وبـين شوقهـا واماتيهـا الملتهبـة المشتهية لـذة الجسـد ، فيشير الكاتـب الـى ذلـك اشارة لطيفـة ، ويظهـر المشادة العنيفة بتلويح مؤداه تناقـض ما بـين النـار والثلـج : " اما انا فقد جبلـت مـن نـار فيأكل بعضـي بعضا ... انما احيا ، والثلـج من حولـي ، طيـف شجرة جـرداء" فـفي لفظـة " طيف " بحسب ما وردت ظـل خفيـف مـن الغرابـة والابهـام . واضـاف " طيف شجـرة جـرداء " ففـي ذلـك حالـة نفسيـة كاملـة لان " الشجـرة الجـرداء " توقظ فينـا فكـرة الشتـاء الحزين ، والمقصـود بالتلـويح هـي تلـك الكآبـة الخرسـاء الـتي تكفـن الـروح لن يعتريهـا السأم وتـوصـد دونهـا ابـواب الابتهـاج وتحجب اشعـة النعـيم . ثـم انـه نصـب لفـظة " طـيف " علـى الحاليـة ولم يعمـد الى ادوات التشبيـه . ولقـد اعتـدنـا ان نـرى التشبيـه بتحـديده قائمـا علـى دعائـم ثـلاثـة:المشبـه والمشبـه بـه واداة التشبيـه . ومـن خصائص الـرمزيين مـن حيث التكـل حـذف هـذه الاداة كما ورد .

وكأنما لم تعـد "انسانـة" بعد ان ابتعـدت عـن نـار الاهـواء . فغـدت اشبـه بتمثـال " سدوم " تلتفـت الى الزمن الغابـر لا تبصـر ولا تسمـع ،ولا تريـد ان تبصـر او تسمع فتقول : " كنت انسانـة ايام احترقـت "وبتجمـد قلب التمثال فيـه وتحـرد ف : " قلبـي " لفظ طالما اداره لسانـي حـتى ضـاع معنـاه " . فهـذا القلـب يغـدو كسائـر الالفـاظ فـي مفهـوم الرمزين : و ذلـك ان اللفظـة كانـت فـي عرفهـم حـرارة معنويـة ، تناقلتهـا الالسـن خـلال العصـور فـبراهـا الاستعمـال فابتـردت وضاع معناهـا الاول . وهكـذا خمـد كـل ما فـي القلـب مـن سعـير

٠٠/٠

وسعادتهـا بـه كونـه صورة مـن صور الماضي .

وقولهـا : " اذ غـاب الـذي كان يحس في نفسي وانطفأ الذي كان يشتعل ... والآن امهش فـي الثلـج " دليـل ان الشعـور الحـي اليقـظ فمـره سبات عميـق . تكـاد لا يهبق لتصلبت الخاصة الـتي تحب . وغـدت تحيـا علـى هامـش العمر اذ مات احاسيسهـا وتحجـر . فتنصـب عليـه تبـال الانفعالات الخارجيـة تستعيـده الـى الهـوى . فبطفأ النفس قـد جـف فـي عروقهـا عصـير الـربيع والهـوى . وتعـرت مـن خضـرائهـا واتشحـت بثـوب مـن بـرد" الثلـج " . وينشـأ ههنـا صـراع بـين حالة النفـس فـي جمودهـا بحجرهـا الثلـج وبـين شوقهـا واماتيهـا الملتهبـة المتشهيـة لـذة الجسـد . ويشـير الكاتـب الى ذلـك اشارة لطيفـة . ويظهـر المشادة العنيفة بتلـويح او مؤداه تناقـض ما بـين النـار والثلـج : " اما انا فقد جبلـت مـن نـار ياكل بعضـي بعضا ... انا احيا . والثلـج من حولـي . طيـف شجرة جـرداء " فـي لفظـة " طيـف " بحسب ما وردت ظـل خفيـف مـن الغرابـة والابهـام . واضـاف " طيف شجرة جـرداء " ففـي ذلـك حالـة نفسيـة كاملـة لان " الشجـرة الجـرداء " توقظ فينـا فكـرة الشتـاء الحزين . والمقصـود بالتلويح هـي تلـك الكآبـة الخرسـاء الـتي تكـن الـروح آن يعتريهـا الـألم وتـوصد دونهـا ابـواب الابتهـاج والتـبرير اشعـة النعـيم . ثـم انـه نصـب لفـظة " طـيـف " علـى الحاليـة ولم يعمـد الى ادوات التشبيـه . ولقـد اعتـدنـا ان نـرى التشبيـه بتحـديده قائمـا علـى دعائـم ثـلاثـة: المشبـه والمشبـه بـه واداة التشبيـه . ومـن خصائص الـرمزيين مـن حيث الشكـل حـذف هـذه الاداة كمـا ورد .

وكأنهـا لم تعـد "انسانـة" بعد ان ابتعـدت عـن نار الاهـواء .

فغـدت اشبـه بتمثـال " سديم " تلتفـت الى الزمن الغابـر لا تبصـر ولا تسمـع ولا تريـد ان تبصـر او تسمع فتقول : " كنت انسانـة ايام احترقـت " ويتجمـد قلـب التمثال فيـه . ويجيء : " قلبـي " لفظ طالما اداره لساني حـتى ضـاع معنـاه " . فهـذا القلـب يغـدو كسائـر الالفـاظ فـي مفهـوم الرمزيين ، وذلـك ان اللفظـة كانـت فـي عرامـتـم حرارة معنويـة . تناقلتهـا الالسـن خـلال العصـور فبراهـا الاستعمـال فاستـردت وضاع معناهـا الاول . وهكـذا غـدا كـل ما فـي القلـب مـن مصـير

وآل الى كتلة رماد متجمدة . فتتأمل " سميرة " ذاتها : " اني لست انا ... هذا اسم فني " (١) فالزمان جعل هذه المرأة تستنكر " الأنا " بعد ان ادبرت عنها حلاوة العيش ، وتتحسس " سميرة " الحالية " سميرة " القديمة ، فاذا هذه غريبة لا تنتسب اليها بشيء ، هي حلم مات ، هي كائن آخر ما جمعها جنس ولا شعورها شعوره لقد استحالت " سميرة " الربيع والهوى ، الى " سميرة " الشتاء والثلوج " الى جوهر ما متباين عن عنصر جوهرها القديم او مناقض له . وشبه الحالة المتخدرة هذه بالبدوى " يتأمل الصحراء ، ليلة ونهاره ، اذا سئل عن لون رمالها تلعثم " (٢)

وايقظت صورة الصحراء في نفس الكاتب صورة أخرى : فكما ان الصحراء تمثل شق النفس واليأس و " امست كعجوز تشنج جلدها فلا تبذل سوى الجفاف" كذلك يعود الامل الى صدر سميرة " سرابا " يزرع فيها النشاط ويسقيه بندى الامل :

" لولا السراب اى قافلة لا ينهكها طول الرحلة ، ... ساعة اليأس يضحك السراب فتعلو الهمم " (٣) هي قافلة الحياة ، حياة امرأة ، تشقق صدر الصحراء امامها لشدة القيظ ورمض الجندب ، وجف الحلق ونفد الماء ، وانتشرت رائحة الموت والهلاك واذا بالسراب ، بالامل يرف في البعيد. اليس الانسان العوبة يلفظها اليأس فيتلقاها الامل ويقذف بها الامل الى اليأس حتى ينصرم الاجل. فهذا الدخول الى الاعماق . وهذه الاشياء المبهمة كالحلم والسراب . والتلويح والايحاء ، واستحالة الطبيعة الى اجواء داخلية ، كلها من الادب الرمزى . ومما يؤتي على ذكره اخيرا قوله : " الحب معترك قتلاه الاوهام " (٤) ذلك ان الحب فينا يتغذى من المخيلة والمخيلة بضلالتها الوهم الذى يضخم اجزاء الحقيقة كما يشاء ، حتى اذا ما انقشعت اوهام المخيلة التي كانت تبني هرم الحب اتصلت العاطفة بالواقع فانهار الحب . وهكذا فنحن نغذى نفسنا من نفسنا فنجمل الواقع ، ونجمل

---

(١) مفرق الطريق ص : ٢٧ (٢) مفرق الطريق ص ٢٨ (٣) مفرق الطريق ص ٣٧ .

./..

وآل الى كلمة رماد متجمدة . لنتأمل " سميرة " ذاتها ، " اني لست انا ... هذا اسم ليس اسمي " (١) فالزمان جعل هذه المرأة تستنكر " الأنا " بعد ان ادبرت عنها حلاوة العيش ، وتحس " سميرة " الحالية " سميرة " القديمة ، فاذا هذه غريبة لا تنتسب اليها بشيء " ، هي حلم مات ، هي كان آخر ما جسدها جسده ولا شعورها شعوره لقد استحالت " سميرة " الربيع والهوى ، الى " سميرة " الشتاء والثلوج " الى جوهر ما متباين عن عنصر جوهرها القديم او مناقض له . وشبه الحالة المتخدرة هذه بالبدوى " يتأمل الصحراء ليلة ونهاره ، اذا ما سئل عن لون رمالها تلعثم " (٢)

وايقظت صورة الصحراء في نفس الكاتب صورة أخرى ، فكما ان الصحراء تمثل شق النفس واليأس و " امست كعجوز تشنج جلدها فلا تبدل سوى الجفاف كذلك يعود الامل الى صدر سميرة " سرابا " يحرز فيها النشاط ويحييه بندى الامل ؛

" لولا السراب اى قافلة لا يفتكها طول الرحلة ، ... ساعة اليأس يضحك السراب فتعلو الهمم " (٣) هي قافلة الحياة ، حياة امرأة ، تشقق صدر الصحراء امامها لشدة القيظ وومض الجدب ، وجف الحلق ونفد الماء . وانتشرت رائحة الموت والهلاك واذا بالسراب ، بالامل يرف في البعيد الى الانسان العريبة يلفظها اليأس ليتلقاها الامل ويقذف بها الامل الى اليأس حتى يقصم الاجل فهذا الدخول الى الاعماق . وهذه الاشياء المبهمة كالحلم والسراب . والتلويح والايحاء ، واستحالة الطبيعة الى اجواء داخلية ، كلها من الادب الرمزى . ومما يؤتى على ذكره اخيرا قوله ، " الحب محترف فتاك الاوهام " (٤) ذلك ان الحب فيلا يتغذى من المخيلة والخيلة بشكاعتها الوهم الذى يضخم اجزاء الحقيقة كما يشاء ، حتى اذا ما انقشعت اوهام المخيلة التي كانت تبني هيم الحب اتصلت العاطفة بالواقع فانهار الحب . وهكذا نحن نغذى نفسنا من نفسنا فنجمل الواقع ، ونجمل

---

(١) طوق الطريق ص ، ٢٧ (٢) طوق الطريق ص ٢٨ (٣) طوق الطريق ص ٣٧ .

../.

الماضي ، ونطرح على المستقبل الوان الامل البديع ، والمخيلة ذات المفعول الاكبر في شعورنا شغلت الشعر الرمزي دهرا طويلا .

تبدو للمطلع عبر التحليل ان مسرحيته بعيدة عن شروط المسرحية المتعارفة . ولسنا نقصد المسرحية الكلاسيكية التي وضع شروطها ارسطو واتبعها شعراء اليونان والفرنسيين من بعدهم ، مرتكزها العقد الثلاث : الزمان والمكان والعمل . بل قصدنا المسرحية بعد ان تحررت من القيود المألوفة في عهد " هوجو " ومن تلاه . فالمسرحية في مرحلتها الاخيرة ظلت محافظة على عقدة العمل : على اننا نميل الى ان "مفترق الطريق " خلوة حتى من عقدة العمل . فالحوادث ضئيلة تكاد لا تذكر وقليلها لا يساهم في تفهم الشخصيات ، ولا يحدد مصيرها ، ولا يخلق في ذات القارئ القلق او الشوق اللذين يتولدان فيه حيال المسرحيات العالمية . ولكن الهدف لم يكن تسلسل هذه الحوادث بترابط منطقي ، بل الانطواء على ذات المرأة التي مات فيها الماضي وانطفأت الحياة . فوضع على لسانها مجمل النظرية الرمزية في " سبر الغور " التي ترجع الى " غوته " والتي تطورت كما يتبين اعلاه . ولقد استخدم المسرحية لاظهار بعض الآراء الرمزية على ما يبدو . فهي من هذا القبيل تتمة للمقدمة . ولم تكتب المسرحية باسلوب رمزي من حيث الشكل ، ففي الشكل وضوح ، وانما اعربت عن نظريات هذا الاتجاه الادبي واستخدمت لذلك شخصية " سميرة " . " فسميرة " مريضة نفسيا ، وهي اشبه بحالة " المتهدمين " في فرنسا (١٨٧٠ - ١٨٨٥) . فبينما ترى مسرحيات " ماترلنك " ترتكز على اعماق الذات وتصير التطورات النفسانية بحسب هذه الاعماق الباطنة ، فتضع القارئ في جو متعمد مصمم ، يتبين ان هذه المسرحية تضيف الى نفسية سميرة نظريات رمزية كانها اعراب عن بعض نواحي " سميرة " الداخلية ، كما انها توفق بعض التوفيق الى وضع القارئ في ذلك الجو الحزين اليائس المريض لولا الهبوط في المشهد الأخير (١)

---

(١) لقد علق الاب انستاس الكرملي " في مقتطف ابريل ١٩٣٨ المجلد ٩٢ على هذه المسرحية تعليقا سطحيا آلينا الا نعيره اهتمامنا .

" شعره "

يضع بشر فارس مجموعة من الشعر خلال فترة في دراستنا على بعض القصائد المنشورة في مجلات عربية مختلفة كالمقتطف والمكشوف والاديب وغيرها واهم هذه القصائد : " دينار مغترب " و " حرقة " " الى زائرة " ، " لفظ الشاعر " " الى عواد " ، " في جبال كالفاريا " ، " رحلة خابت " الخ ،... على اننا نقتصر على بعضها لتبيان المزايا العامة التي يتسم بها هذا الشعر والتي تربطه بالادب الرمزى ، متخذين اولا قطعة من قصيدة " رحلة خابت " (١) وقد نظمها في لندن عام ١٩٣٦.

والقصيدة مقطوعتان توخى فيهما الشاعر وزنا غنائيا عرفنا له مثالا في الشعر الاندلسي والادب المهجرى . ولا ريب في ان هذه الاوزان المجتزأة من اوزان الخليل ابن احمد تتموج العاطفة ، وتسهل على الفنان - بوجه الاجمال - التعبير عما يدور في صدره ، كما انها تمهد للقارئ خلق الجو الذى يتوخاه الشاعر. ومن المقرر الثابت ان حالات النفس غير متساوية فيما بينها ، وان الحالة الواحدة تشتد وتخبو في اوقات مختلفة . ولما كانت الحالة النفسية لا تستمر مدى طويلا على حالها ، غدا حريًا بالشاعر ان ينظم القصائد الصغيرة التي تستغرق زمنا يعادل زمن حصول هذه الازمة الداخلية فليس من بد من ان يفقد الشاعر - اذا طالت قصائده - شرارة من تلك الازمة التي سرعان ما تزول من اعماقنا . هذا ما كان من امر الاوديسة والالياذة مثلا ، حيث تكاد المقاطع الشعرية الرائعة تنحصر في اجزاء من اناشيد او في ابيات معدودة . اما الحالة التي اراد الشاعر تعبيرا عنها فلا تستمر في نفسه وبالتالي لا تنتقل الى نفس القارئ ، فيكون الشعر قد ضل غايته . وبما ان الغرض من الشعر الرمزى نقل القارئ الى جو شبيه بالجو الذى تمخضت به ذات المبدع ، آلى اصحاب هذا الادب ان يضمنوا قصائدهم الصغيرة تلك الازمة ، واجدين في ذلك سبيلا سويا يقودهم الى الضالة المنشودة . اما الحالة

(١) المقتطف المجلد ١٠٥ ص/ ٣٠٢

./..

السائدة فحالة حزينة مؤلمة كنارها الخيبة " :

اما سمعتم معي　　　صوتا صريع النغم
تلفظه اضلعي　　　منخلعات الهم

اضلع صور هفا
- وما علم -
الى خليج الشفا
من الندم

هناك حيث انفصم
ماضي العمر
فلا اثر

طوى الجراح العدم

فان نفس الشاعر قد تهالكت ألماً . واشتد وجعها حتى ندمت على ما كان فطلبت استشفاء حتى اذا أبلت من دائها مات فيها الماضي واقتطع منها كأنه لم يكن ، فتضمدت الجراح بموته .-

ومع العلم بان الشاعر كثيرا ما لا يتعمد الانغام والروى ، نثبت ان القصيدة تولد/ نغم قبل ان تنسكب في شكلها اللفظي ، والشكل اللفظي هذا يتمشى مع النغم المولد . فحق للبحاثة اذن ان يحاول الرجوع الى الجو الذى انتج فيه الشاعر ، قلنا يحاول لان العودة التامة مستحيلة ، فالنفسيات تتشابه لا تتطابق. فنعتبر بالتالي ان في الروي " معي " و " اضلعي " شيئا من الحزن النائح وفي الروى الاخر " نغم " وهم " وندم " و " انفصم " و " العدم " أنينا متوجعا مخنوقا ثم تبصر النفس مستشفاها ، ولكن املها بالشفاء برق خلب تشك بوجوده فيعبر عن ذلك ب " هفا " و " الشفا " وفيهما من القطع السريع .

ويعمد في المقطع الثاني الى النغم الداخلي الذى يلف القصيدة غير " ونى " " وفنا " لان الشاعر شغل بفكرة " الفناء " وفيهما ايضا قطع سريع .

.../...

في صدري المقلع — هف العلم
فانتشرت اضلعي — تجري الحلم
اما سمعتم معي — صوتا صريع النغم
واضجة المطمع — من يأس شوق قطم
صوت شراع وني — ثم انحطم
يا للعلم
اعياه هول الغنا

فيشبه نفسه بشراع شاقه الشاطئ" الأمين شاطئ" الشفا" ، فخفق علمه وسرّي عن أمله ، وضجت مطامع جديدة فيه الا انها ماتت و بموت الشوق . هي حسرة الشراع الذى كاد يبلغ الشاطئ" ، فتحطم قبل الوصول ، وصرع الامل فيه .

ونلفت النظر الى البيت الثالث والى تكرار " الميم " في الصدر " اما سمعتم معي " ثم العودة في الروى الى الحرف نفسه في لفظة "نغم" لان الروي يعود ويلف البيت بكامله بمعناه وموسيقاه بنوع اخص ، ولقد ادلينا الى الغمغمة الكئيبة التي تحدثها " الميم" و " النون " كل على حدة ، واذا اجتمعتا . وفي البيت نفسه اعتماد على الصوت الذى تحدثه "السين " في الصدر "والصاد " في العجز . ففيهما ايضا ميل الى "السكوت " ومما لا ريب فيه ان الانغام التي تحدثها اللفظة الواحدة توقظ في الضمير الالفاظ التي تتلوها . على ان الاعراب عن ذلك كله باب من ابواب التكهن فاللفظة الواحدة قد توقظ في احدنا ما لا توقظه في الاخر والعكس بالعكس . اضف الى ذلك ان هذه التحليلات تفترض لدى الشاعر وعيا لكل حرف في كل لفظة ولا نعرف من نمت في شعره هذه اليقظة في التأليف الا " ملارمة " الذى حقق اقصى حدود الشعر الغنائي الفرنسي في " هيرودية " و " L'après-midi d'un faune " . على اننا في تحليلنا ههنا نحاول ان نستنتج ما نظنه ورد في عملية الخلق عند توعي الشاعر ذلك . على الا ان التكلف باد في

القصيدة عامة وفي هذا البيت خاصة " واضجة المطمع " من يأس شوق فطم " فكأنما الصدر لم يوضع الا ليسلم الروى " مطمع " وكذلك لفظة " " فطم " في العجز . مما لم يسقط فيه الادباء الرمزيون الذين وعوا قيمة الاصوات في الحروف . هذا من حيث التركيب . اما من حيث المعنى - ومن المصطنع ان ينفصل عن مبناه - فالصعوبة تزول لدى القراءة الوئيدة اذ تدرك فكرة الماضي والعدم ، ولدى الاعراب عن الصور المتتابعة . منه ان فكرة " الخليج " في المقطع الاول جعلته في المقطع الثاني يشبه صدر المشتاق بشراع . وتحطم الشوق في صدره كما تحطم الشراع قبيل الوصول . ثم انه قال " مقلع " فاقتصر على الصفة التي تنسب الى موصوف لم نعهد له نظيرها . ولم يأت على لفظة شراع فيما عدا البيت الذى سبق البيت الأخير فى وثنا عن تباعد الصور غموض

وفي قصيدة " حرقة " اسفاف في التركيب ونغم . يمجه الذوق السليم وحسبك البيت الاول ليتبين هذا العجز .

امض عن شأني الطريح على مسلك زلق

ان قلبه سكر سكرة ضيّعت نفسه عن المحسوسات وابتغت الابعاد فاحرقته الشموس التي استهدفها . وينهي بهذا البيت وهو اجودها :

" الغوايات ولد انفاس عذراء تحترق "

ومؤداه ان امانينا الضالة وليدة النواحي الجديدة في النفس ، وكلما اقتربت الاماني من التحقيق ماتت وفنيت .

على انه يتبين للمطلع كيف ان خلوّ هذه القصيدة من الانغام الداخلية التي تتضمنها الالفاظ بوجه الاجمال ، تفقدها امرين اساسيين هما جوهر هذا الشعر ، تفقدها الجو المقصود ، والجمال الايقاعي

./..

فلا الجو منقولا ولا النغم ~~غائبا~~ مغنيا .

ولم يوفق الشاعر في قصيدته في جبال " بافاريه " اكثر من توفيقه هذا . وهي تدور على ازمة شوق مبهم اشبه بتشوق الرمزيين نحو المجهول الغريب.على انه شوق ضاقت به الآفاق ومات في تحقيقه الامل . ولما لم يكن بد من تحقيق هذا الشوق عاد الشاعر الى نفسه يتمتع بلذة الالم بين ضلوعه ، فاذا شوقه كحنين العذراء التي تخفرت قسرا فبقي حبها في صدرها يتغذى من ضلوعها .

يا حنين العذراء	صده زور الحياء
فروى غل العناق	من ضلوع تهراق

وهو لا يشبه الشوق بحنين العذراء تصريحا وانما يناديه كذلك موقنا ان القارئ يتم بنفسه هذه الصلة التشبيهية . ولا يخفى ما في الروى المختلف من جفاف/ وجفوة على السمع ويعم الجفاف قصائده لما فيها من تكلف باد وتعمد في الفكر والالفاظ وعدم الاتمام في الاخراج الفني . ولو قابلنا القصيدتين الاولى والثالثة مما تصدينا له ، بقصيدة ملارمه " نسمة بحرية " (١) ~~التي تدور~~ الدائرة حول موضوع ~~شبهه~~ شبيه بهذا لتجلى لنا الفرق الشاسع بين الشاعرين . ففي قصيدة الشاعر الفرنسي نغم متراوح ينسجم ، وجو شوق حزين .

ويحسن بنا ان نورد له اخيرا قصيدة " الى زائرة " لما اثارته من ضجة يوم نشرت في مجلة "الرسالة" والمقتطف وسواهما .

" لو كنت ناصعة الجبين	---	هيهات تنفضني الزيارة
- فارعة اللفظ المبين		السحر في دحي العبارة
" ظل على وهج الحنين		رسمته معجزة الاشارة
"خط تساقط كالجنين		ارضى على الحزم انكساره

(١) Poesies p. 41 - Mallarmé - Brise Marine

" ماذا يوجد المحصنين ... صوت شيئٍ خلف الستاره
" غيبت في العجب الدفين ... معنى براعته البكاره
" درا يفوت الناظمين ... ونهضت تهديني بحاره
" خطوات وسواس رزين ... وهب تعميه الطهاره

ولقد حاول بعض المتأدبين شرح هذه القصيدة (١) لانهم اعتبروا انها " عقدة من عقد الشعْر التي لا ينسنى لاديب حلها بغير شق النفس " (٢) فيجعلها احدهم جبية قديمة نقدت روعة الجمال وجف من وجهها الماء تشخص الى الشاعر فينفر منها وقد هبت عليها ريح الذبول ، فتغادره ، ثم تستيقظ فيه صورة الماضي واذ بها توافيه من جديد ، كما في قديم الصبا ... ويجعلها آخر غادة جمالها يطلع عليك دفعة واحدة والتّجر كله ~~كامنة~~ كامن في عينيها : " مقلة ناعسة زانها الفتور حتى ليبدو جفنها بشعرات الهدب صفا تساقط" على اننا نميل الى ان القصيدة تحليل لبعض مفهومه هو في الشعر . ولقد رأينا شعراء الرمزية يضعون نظاما ~~لشعرهم~~ لمفهومهم الشعري الخاص ، كذا هو امر " فرلين " في " المذهب الشعري " و" ملارمه " في " Prose pour des Esseintes ~~Hérodiade d'Idumée~~ " و " رمبو " في قصيدة " Voyelles " ولملارمه قصيدة تعرض فيها الوحي ~~القصيدة~~ الشعري (La nuit d'Idumée) وهو عند الخلق . وكذلك فاليري في قصيدة عنوانها " Les Pas " فكأنما الشاعر اراد في البيت الاول ان " القصيدة " تؤلمه وهو في حالة الوضع الشعري ، لانها لا تستطيع ان تستوضح اعماق النفس ، فيصاب بحمى تهز بها كلّ من ملارمه وفاليري ، فهما يتحدثان عن صعوبة الازمة الشعرية كما يتحدثان عن المخاض الذي تعانيه المرأة .ورأيناهما يعتبران الفن الاكبر حيث يبذل المبدع كل جهوده للخلق ~~الفني~~ . اما البيت الثاني :

---

(١) مجلة الاديب مجلد ١٩٤٤ الجزء الثامن ص ٥٦ ز ٥٧ ، ٥٨
(٢) = = = = = = ٥٧

../.

" ما روعة اللفظ المبين   السحر من وحي العبارة "

ففيه اشارة الى ان في الوضوح مللا . فالوضوح يفقد من جمال الشعر الذى يطل عليك شيئا بعد شيء عن طريق الايحاء والاستدراج . ثم ان في الاشارة " معجزة " تعبيرية تعيا دونها الالفاظ المفسرة . فالاشارة ظل لا يفسر وانما يكتفي بالايماء وفي الايماء جمال و ولا يريك الحنين بكامله وانما يطالعك به ويضعك في جوه .

فالقصيدة ذات الالفاظ اشبه بستار مسدل بين القارئ ونفس المبدع الا انه ستار صوتي ، فاذا ما تنبه المتذوق الى الخاصة الصوتية استطاع ان يبلغ حالة الحنين " والوجد " التي كان فيها الشاعر . " الستارة " جرس منتظم منسجم وتعبير عن شيء عجزت عنه الالفاظ .

وفي البيت السادس : " غيبت في العجب الدفين   معنى براعته البكارة " اشارة الى ان المعنى البكر الذى تحيل به الذات يظل مختبئا فيها وليس بوسع القصيدة ان تسكبه في تعبير كامل . وذاك الذى غاب عن " الناظمين " في وسائل التعبير لم يغب عنه فان خطاه الرمزية ووعيه الكامل لكل جزء من اجزاء الخلق الفني لديه جعله يبلغ الشعر الصافي ، ذلك " الوهب " الطاهر .

وللقصيدة احتمالات معنوية اخرى كما تبين ، وذلك ، في نظر المتذهبين بهذا الادب لا يُعيب شعرهم بشيء .

هذا وللشاعر اقوال مختلفة في الاداء الشعرى مبلغ بعضها :

" وعلى الشاعر الحديث ان يصوغ عبارته على حسب ما يستأنس حسه اللغوى يفيض هاجسه .. " نريد اليوم شاعراً يحوك ويوشي على نحو يخيل اليك انه غريب وما هو والله بغريب ولكنه جار على غير " مثال موقوف ... " (١)   فيميل اذن الى ان هذه الغرابة التي شعر بها القارئ صادرة عن عدم تأهبه الكافي لقراءة هذا النوع . زد على ذلك انه يجعل " الغرابة " المتعمدة

(١) الاديب   الجزء الحادى عشر   مجلد ١٩٤٤ ص : ٥

./..

مـــن شـــروط الشعـــر الـــذى يبتغـــى .

وقصـــاراه ان بشر فارس وقـــف علـــى حقيقـــة الاتجاهـــات الـــتي تجلى عنهـــا الادب الرمزى وحاول تحقيقهـــا في " المسرحية " فجاءت مسرحيته بعيدة عن المزايا التي [illegible] المسرحية الفرنسية التي من بابها ، وفي الشعر فجاء شعـــره – على قلته – غوياً على افـــراط في التأنق التعـــبيرى . مصابا بشيء من العنت اللفظـــي . ولما كانت اللفظـــة فـــي عـــرف مـــن توجـــه فـــي هـــذا النحـــو الادبـــي ، قائمـــة علـــى خصائصهـــا الغنائيـــة والايحائيـــة وعلـــى استعمالها بطـــريق يخالـــف المسلـــك المألـــوف ، وكـــان مـــن شعـــره ما يظهـــر عـــدم التوفيق الى اثقال الكلمة بمثل هذه الخصائص التعبيـــرية ، حدث خـــلل بـــين المعـــنى والمبـــنى (لان اللفظـــة لم تعـــد تـــلابس المعـــنى المقصـــود – او الجـــو) افضـــى الى التكلـــف والشحـــوب .

واذن فتفهـــم بعض الاتجاهـــات الرمـــزية شـــيء والانتـــاج الـــذى يـــريد هـــذا اللـــون الادبـــي ويعتمـــده شـــيء آخـــــــر .

ولننتقل الآن الى قطر آخر توغل في دراسة هذا الادب فدنا منه واختبر تفهمه اياه ، فحاول ان يحققه ، بعد ان وقف على معظم اسرار وسائله التعبيريه . ذلك ان الادب اللبناني في نزعته الحديثة البعيدة عن الصحراء ولتقربه من اوربا ولتثقفه بثقافتها العلمية والفلسفية والفنية اعتبر ان الحضارات منفصل بعضها عن بعض ، واستشعر ان الادب العربي غريب عنه بعيد عن روحه . فتحدث بلبنان وبالشخصية اللبنانية ، محاولا ان ينفي عنها كل لون عربي وكل صلة رحم تصله بالاقطار العربية الاخرى المتاخمة والمجاورة ، وجعل هؤلاء الادباء يحددون للبنان ثقافة خاصة منفردة مستقلة بحد ذاتها ، عائدة في بعضها الى النسب الفينيقي يتغنون به وبامجاده من شواطئ صور الى بطولة قرطاجنة الى السفن الشراعية تمخر البحر وتحمل حروف الهجاء والفكر والتجارة الى الغرب ، فتوقظه من سباته. كما ان اصحاب هذه النزعة حملوا على المقلدين المسرفين في التقليد ، رائين ان في التقليد تزمتا ، وفي التزام اللغة القديمة الجزلة الصحراوية نفورا وانقباضا . فحملوا على المقلدين المعتدلين امثال " الاخطل الصغير " - فعابوهم باستعاراتهم القديمة وتشابيههم التي حذوا فيها حذو شعراء العباس وسواهم من شعراء القديم كتشبيه العينين الجميلتين " بعين المهى " والعنق بعنق الظبي (١) .

ثم ان هذه الفئة المجددة المسرفة في التجديد لم تر في الادب العربي ما هو عملي فيرتوى به غليلها ، فحكمت عليه بدون ترو . لان المطالعة العربية الوافية لم تتم لها ، لانصرافها الى آداب الفرنجة اكثر من من وقوفها على آداب العرب (ومآله تأثير المدارس الارسالية و المتفشي بواسطة الثقافة وان الادب الغربي اقرب الى حياتنا الداخلية والدنيوية والى ذوقنا المستحدث من الادب العربي الذى يرجع الى قرون خلت. فان حاجاتنا النفسانية تغيرت ومفهومنا للفن اصابه التبديل)- واذن فهذه الفئة ابتغت ان تنتزع عنها الصفة العربية نسبا وانتاجا لا كرها بالادب العربي وانما لجهلها حقيقة الحق ولاعجابها بما اعطى الغرب لانه يعبر عن حاجاتها النفسية . واعجابنا بالغرب اوسع من ان يحصر في الادب ، فهو ناتج عن " قوة الغرب " التي فرضت ذاتها على الانسان ، كانسان بعد نظرية " نيتشه " فغفلت عن الحقوق الانسانية التي يشوبها النور

(١) اشارة الى قصيدة الاخطل الصغير ومطلعها "المهى اهدت اليها المقلتين ... والظبي اهدت اليها العنقا" /.

الفرنسية ووضعت الحق في نصاب القوة . ثم انها اتباعا لفكرتها اللبنانية المستقلة القائلة بأن للبندان تاريخه قالت بوجود ادب لبناني يتجلى بالوان قشيبه منتوعة من طبيعة لبنان وثقافته . فللبنان في نظرهم تاريخه لان العرب ، لم يغادروا الشاطئ في عهد معاوية (١) فما بلغوا الجبل اللبناني . وظل اهلوه في منازوهم وفي اديرتهم تابعين . وللبنان ادبه الخاص . فادبه لا يرجع الى ما وراء القرن الثامن عشر (٢) . فنشرت القصائد التي تتغنى بمجد " صور " وقرطاجه و " هملقار " و " هنيبعل " يتوخون فيها احياء المجد القديم ويمجدون لبنان ويجعلون " للحجر فيه رسالة " وكان ان نشأت حزازات اقليمية بين مصر ولبنان . فنسب ادباء مصر كل النهضة الحديثة الى المصريين وبخسوا حق اللبنانيين في المساهمة بخلق النهضة فنتج عن تقلص لبنان في تاريخه وعن الحزازات الاقليمية واستنكافه عن الثقافة الازهرية شعر لبناني يستقي من الادب الاوربي مباشرة ، ومن الادب الفرنسي بنوع اخص (لان الثقافة الفرنسية وآدابها تعممت خلال الانتداب ، فتزود بها معظم الادباء كما مر) . واخذ الادباء الشعراء بالادب الرومنتيكي اولا جد الاخذ فترجموا ما وقع منه في انفسهم ترجمة حرفية او بتصرف (٣) وكان لمصر منه حظ وفير (٤) وكان منهم من نسج على منواله لانه لاقى فيه طريقة مثلى للتعبير عن آلامه وآماله الضائعة . واميل الى ان الاسباب التي دعت الى " داء العصر " بعد اندحار نابوليون لشبيهة بالتي زينت للمصريين واللبنانيين هذا الادب وذلك بعد فشل الدستور عام ١٩٠٨ وبعد آلام الحرب الكبرى وقد تصاعدت من التراب رائحة الموت والفناء في الشرق. على ان جبران جبران ، وقد قبس عن الكتاب المقدس ومذهب القوة النتشي والطبيعة اللبنانية كما قبس عن الرومنتيكية لم يشترك في هذا الباب زيادة لمستزيد. فنحا من كان بحده نحوه ، على ان تقليدهم له وللادب الفرنسي جاء شاحبا سطحيا يكاد يكون مستكرها لما فيه من تقليد باد ومبوع . فحدث رد فعل كالذي حدث في فرنسا في الربع الاخير من

---

(١) ان معاوية صالح اهل الجبل عليه بجزية . (٢) الاديب – ما هو الادب اللبناني مجلد ١٩٤٤ الجزء الثالث ص ٤ . (٣) نشير الى ترجمات الياس ابي شبكه : بول وفيرجيني وغرازيلا واتالا وغيرها والى قصيدة المسلول بشاره الخوري "والبحيرة "لفياض والمادة اوسع من ان تقيد في حصر . (٤) لتراجع مؤلفات المنفلوطي الشاعر وبول وفيرجيني وماجدولين وترجمات الزيات وشعر علي محمود طه المهندس في معظمه مصطبغ بهذا الادب .

الفرنسية ووضعت الحق في نصاب القوة . ثم انها اتباعا لفكرتها اللبنانية المستقلة القائلة بأن للبنان تاريخه قالت بوجود ادب لبناني يتجلى بالوان تشبيه منتوعة من طبيعة لبنان وثقافته . . فللبنان في نظرهم [redacted] تاريخه لان العرب ، لم يغادروا الشاطئ في عهد معاوية (١) فما بلغوا الجبل اللبناني . وظل اهلوه في مغاورهم وفي اديرتهم قابعين . وللبنان ادبه الخاص . فادبه لا يرجع الى ما وراء القرن الثامن عشر (٢) . فنشرت القصائد التي تتغنى بمجد " صور " وقرطاجه و " هملقار " و " هنيبعل " يتوخون فيها احياء المجد القديم ويمجدون لبنان ويجعلون " للحجر فيه رسالة " وكان ان نشأت حزازات اقليمية بين مصر ولبنان . فنسب ادباء مصر كل النهضة الحديثة الى المصريين وبخسوا حق اللبنانيين في المساهمة بخلق النهضة فنتج عن تقلص لبنان في تاريخه ومن الحزازات الاقليمية واستنكافه عن الثقافة الازهرية شعر لبناني يستقي من الادب الاوربي مباشرة ، ومن الادب الفرنسي بنوع اخص (لان الثقافة الفرنسية وآدابها تعممت خلال الانتداب ، فتزود بها معظم الادباء كما مر) . واخذ الادباء الشعراء بالادب الرومنتيكي اولا جد الاخذ فترجموا ما وقع منه في انفسهم ترجمة حرفية او بتصرف (٣) وكان لمصر منه حظ وفير (٤) وكان منهم من نسج على منواله لانه لاقى فيه طريقة مثلى للتعبير عن آلامه وآماله الضائعة . واميل الى ان الاسباب التي دعت الى " داء العصر " بعد اندحار نابوليون لشبيهة بالتي زينت للمصريين واللبنانيين هذا الادب وذلك بعد فشل الدستور عام ١٩٠٨ وبعد آلام الحرب الكبرى وقد تصاعدت من التراب رائحة الموت والفناء في الشرق. على ان جبران جبران ، وقد قبس عن الكتاب المقدس ومذهب القوة النتشي والطبيعة اللبنانية كما قبس عن الرومنتيكية لم يترك في هذا الباب زيادة لمستزيد. فنحا من كان بعده نحوه ، على ان تقليدهم له وللادب الفرنسي جاء شاحبا سطحيا يكاد يكون مستكرها لما فيه من تقليد باد وميوع . فحدث رد فعل كالذي حدث في فرنسا في الربع الاخير من

---

(١) ان معاوية صالح اهل الجبل عليه بجزية . (٢) الاديب – ما هو الادب اللبناني مجلد ١٩٤٤ الجزء الثالث ص : ٤ . (٣) نشير الى توجمات الياس ابي شبكه : بول وفيرجيني وغرازيلا واتالا وغيرها والى قصيدة المسلول بشاره الخوري "والبحيرة "لفياض والمادة اوسع من ان تقيد في حصر . (٤) لتراجع مؤلفات المنفلوطي الشاعر وبول وفيرجيني وماجد ولين وترجمات الزيات وشعر علي محمود طه المهندس في معظمه مصطبغ بهذا الادب .

القرن المنصرم . فكما ان الرومنتكية لم تعمر كثيرا (١٨٣٠ - ١٨٤٨) وان بقي للرومنتكية اثر بعد ١٨٤٨ فذلك لان هيجو، وهو رئيسها، نيف على الثمانين (توفي عام ١٨٨٢) وشعره في آخر حياته، وهو ارفع شعر، يختلف اختلافا بينا عنه في عهد الرومانتيكية (مقدمة كردمول " . ففي شعره هذا بوادر رمزية) بل ماشت الادب الجديد في عهد بودلير والبرناس، كذلك ما لبثت في لبنان حتى خبت. وان جرى التطور نحو النزعة الرمزية لم يبق منها الا شعاع واذن فالرومنتكية في لبنان، مثلها في اوربا، اشتملت على بذور حياتها وموتها وقام على انقاضها اتجاه جديد .

ولم يكن الميل الرمزي في الادب اللبناني رد فعل في وجه الاتجاه الرومنتكي فقط، بل كان ايضا وبنوع اخص اعراضا عن الطريقة الترسلية ~~المتابعة~~ المتعارفة وخروجا على المألوف في الشعر . وفي الاعراض عن الطريقة الترسلية المتعارفة استنكروا التعاقب على المعنى الواحد، وتعمد السجع والتجنيس والارصاد والتحكم اللفظي، واغفلوا الالفاظ التي لا تنتسب الى البيئة الحديثة بشيء، ولا تعبر عن نزعاتنا واهوائنا وحاجاتنا وادخلوا في لغتهم الفاظا قد تكون مستقاة من اللهجة العامية على انها لغة الحياة، او منتقاة لما فيها من قيم معنوية ~~جديدة~~ حيوية وغنائية غافلين احيانا عن قواعد البلاغة، انهم طالما سخروا البلاغة للغناء، معتبرين ان جوهر الشعر غناء قبل ان يكون معنى وبلاغة في اللفظ . فآثروا الجاحظ وابا الفرج لقرب اسلوبهما من الطبع واعرضوا عن اسلوب عبد الحميد واصحاب المقامات وذوى الصناعة كما انهم قربوا منهم ولي الدين من المحدثين واشاحوا عن النهضة/ الادبية اللغوية وبخسوا المنفلوطي حقه لما وجدوا في اسلوبه من تعاقب على المعنى الواحد وبعد عن الطبيعة والفكر الصحيح وقرب من الصناعة والثقافة الازهرية .

اما خروجهم عن المألوف من الشعر فعلى بابين : المعنى والمبنى . ففي باب المعنى ادخلوا على الشعر ما حملته اليهم الثقافة الحديثة من فكر ومجردات . واستمدوا استعاراتهم وتشابيههم واوصافهم من الطبيعة اللبنانية المختلفة عن طبيعة الاقدمين، ومما زين لهم ادب الغرب، ولا غرو، فان تذوقنا لما يحيط بنا يتغذى وينمو ويصقل بذوقه الفنانين، فالفن يجمل الطبيعة او انه يجهز حواسنا

القرن المنصرم . لكما ان الرومنتكية لم تعمر كثيرا (١٨٣٠ - ١٨٤٨) وان بقي للرومنتكية اثر بعد ١٨٤٨ فذلك لان هيجو وهو زعيمها نيف على الثمانين (توفي عام ١٨٨٢) وشعره في آخر حياته، وهو ارفع شعر ، يختلف اختلافا بينا عنه في عهد الرومانتيكية (ومقدمة كرومول ، ففي شعره هذا بوادر رمزية) بل ماشت الادب الجديد في عهد بودلير والبرناس ، كذلك ما لبثت في لبنان حتى خبت وآن جرى التطور نحو النزعة الرمزية لم يبق منها الا شعاع واذن فالرومنتكية في لبنان ، مثلها في اوربا ، اشتملت على بذور حياتها وموتها وقام على انقاضها اتجاه جديد .

× ولم يكن الجيل الرمزي في الادب اللبناني رد فعل في وجه الاتجاه الرومنتكي فقط ، بل كان ايضا ونوع لخص اعراضا عن الطريقة الترسلية المتعارفة وخروجا على المألوف في الشعر . وفي الاعراض عن الطريقة الترسلية المتعارفة استنكروا التعاقب على المعنى الواحد ، وتعمد السجع والتجنيس والارصاد والتقعّر اللفظي ، واغفلوا الالفاظ التي لا تنتسب الى البيئة الحديثة بنبي" ولا تعبر عن نزعاتنا واهوائنا وحاجاتنا وادخلوا الى لغتهم الفاظا قد تكون مستقاة من اللهجة العامية على انها لغة الحياة ، أو منقولة اليها من قيم معنوية حيوية وثابتة غافلين احيانا عن قواعد البلاغة ، انهم طالما سخروا البلاغة للغنا" ، معتبرين ان جوهر الشعر غنا" قبل ان يكون معنى وبلاغة في اللفظ . فآثروا الجاحظ وابا الفرج لقرب اسلوبهما من الطبع واعرضوا عن اسلوب عبد الحميد واصحاب المقامات وذوى الصناعة كما انهم قربوا منهم ولي الدين من المحدثين واشاحوا عن النهضة الادبية/ اللغوية ومجّوا المنفلوطي حتى لما وجدوا في اسلوبه من تعاقب على المعنى الواحد وبعد عن الطبيعة والفكر الصحيح وقرب من الصناعة والثقافة الازهرية . ×

اما خروجهم عن المألوف من الشعر فعلى بابين : المعنى والمبنى . ففي باب المعنى ادخلوا على الشعر ما حملته اليهم الثقافة الحديثة من فكر ومجردات . واستمدوا استعاراتهم وتشابيههم واوصافهم من الطبيعة اللبنانية المختلفة عن طبيعة الاقدمين ، ومما زيّن لهم ادب الغرب ، ولا غرو فان تذوقنا لما يحيط بنا يتغذى وينمو ويُصقل بذوق الفنانين ، فالفن يجمل الطبيعة او انه يجهز حواسنا

لتناولها تعجز عن تناوله في حالتها البدائية قبل ان تتهذب وتشحذ (١) وبكلام آخر انهم جعلوا شعرهم من صميم حياتهم فاسبغوا عليه الاخلاص ونزعوا عنهم التقليد فلم يعد شعرهم شعر الحفلات والمآتم. وليس خروجهم من باب المبنى باقل حظا فانهم عنوا بالالفاظ الشفافة ذات الايقاع المأنوس ، واسقطوا الوحشي من الكلم معتبرين ان وحشي اللفظ لا يتآلف مع المعنى الرقيق المشرق الذى لا يستخرج الا بشق النفس . وتوغلوا في ذلك حتى الاسراف . فانهم لعدم وقوف بعضهم على اصول البيان واللغة اعيتهم حيلة التعبير فأووا الى لغتهم العامية يستقون منها ما دوّنه المعجم وما لم يدونه احيانا معتبرين ان اللغة المحكية هي لغة الحياة وينبغي الا يكون التعبير الا بلغة الحياة . مما بلغ بهم الى التضليل والتغرير فحملوا على الفصحى بذات الالفاظ الصحراوية حملة شعواء واشترعوا بأن يرفع مستوى العامية حتى ترتقي وتصلح اداة للتعبير - على ان الفكرة ماتت في المهد .

واذن فهذا الاتجاه الرمزى اللبناني كان وليد اثنين : ١ - رد فعل في وجه الرومانتيكية المائعة والادب العربي الصناعي ، ٢ - والحاجة الى التعبير عن حياة جديدة . فأعوزتهم الوسيلة الادائية فأووا الى الاسرار التي استكنهها اساتذتهم الشعراء الغربيون ، ثم انهم اعتبروا خطأ ان ادبنا القديم دأب على الصناعة واهمل الفكر ، على انهم هم ايضا لم يستقصوا معالم الفكر التجريدى ، بل سبروا غور النفس يبحثون عما يجول في العقل الباطن مما اظهره مجهر السيكولوجيا الحديثة . وهكذا اتصلوا ببعض المظاهر الرمزية في بعض الاسلوب والمعنى ، اما كيف تبدو الصلة فهذا ما نحاول تبيانه بخطى ثلاث :

١ /- مَنْ شعرهم مزيج من الرومانتيكية والرمزية واقتصرنا في تمثيل هذه الفئة على "يوسف غصوب" ومن ضعفت في شعرهم الصبغة الرومانتيكية واستحالت في معظمها الى اتجاه رمزى واقتصرنا في تمثيلها على "سعيد عقل" .

---

(١) لقد ترهف حس الشعراء العباسيين وشحذت ذواتهم بعد اتصالهم بالامم المقهورة فتغنوا بما لم يتغن بهم القدماء .

فأوجزنا الاولى لانها بادرة واتسعنا في الثانية لانها تحقق لما نحن في صدده ثم لم نر محيصا عن ايراد بعض الروافد في شعر "لبكي" وسواه .

<u>يوسف غصوب</u> : " العوسجة الملتهبة والقفص المهجور " (١)

عندما سئل "فرلين" عن شعره الرمزي ذات مرة اجاب : ليس شعري رمزيا بشيء وانما اصور ما يجول في نفسي من آلام وافراح ، و انتم تسمون ذلك رمزا ." والحق ان شعر غصوب نفثات شاعر قذفها صدره " في بعض الليالي وسودها " "هي احلام وجنات ، ورجاء وخيبة ، وتشاؤم وحزن عميق ، كما هي حب طاهر وشهوة دنسة ، وطيب التماس ، ثم زوارق واوراق وارفة وظلال موهوهة يغمرها ضياء تفوح منه الطيوب والخمور " ويقول في مستهل مجموعته ان شعره صورة قلبه في حالات شقائه وتعاسته وحالات سعادته وافراحه :

" لا حكمة فيها ولا عظة . . . . بل صورتي صورتها بيدي

" حالات نفس في سعادتها او في كآبتها ولم أزد ".

على ان هذا الشعر المتدفق من خلجات النفس ليس ببعيد عن الشعر الرمزي بل يلتقيه بنواحي عديدة اهمها ان في المجموعتين وفي شعره عامة لونا ارستقراطيا انيقا خلوا من الاسفاف اللفظي والمعتاد المألوف والارستقراطية من ضمن تحديد الشعر الرمزي ، ويرجع ذلك الى العناية الكلية التي عنيها اصحاب هذا الادب في الاخراج فلقد تغلب على غصوب الفن في الاخراج (بغرق ان العاطفة لدى الرمزيين وان لم تكن عماد الشعر - لانهم حاولوا اخمادها معتبرين ان الشاعر لا ينبغي ان يكون تحت ضغط عاطفة قوية لئلا تخفف حدة العاطفة من قوة امكانيات الاداء الفني - فتعجز عن ان تعدي القارئ بحالة نفسية كأنما الاخراج المتقن يحييها من جديد بينا نراها في مجموعة غصوب وقد بهتت وذبلت احيانا حتى مسها تكلف)

اما الحواس في شعره فتتصل بعضها ببعض. فالالوان قد توقظ فيه الاصوات ، وكذلك العطور وبأمكانها ايقاظ الالوان ، والحقيقة راهنة تبيولوجيا

---

(١) للشاعر قصائد نشرت في مجلات لبنانية مختلفة كالمكشوف والاديب من مثل "جبابرة المجد " و "الانتظار " و "الرعشة الاولى و "المتجردة " و "الغدائر " و المواضيع احر بها ان تكون موحاة من قصائد للرمزيين .

في ان المناطق الدماغية التي تفد اليها الانفعالات الخارجية عن طريق الحواس المختلفة ، متقاربة محتبكة ، متوحدة وذلك كثير في الشعر الرمزي وليس من حاجة الى العودة اليه .(١)

ويقول الشاعر : " اسمع القلب خافقا في ضلوعي ... وارى الطيب في الحديقة سارى "
ترشف اللهو من ذراع حبيب ضم من جسمها شرارة نار

ويسترعي الانتباه هذا الطيب الذي تراه العين . فالحاسة الشامة ايقظت في نفسه صورة العطر في انتقاله وتأججه من ناحية الى ناحية عبر الروض . وفي قوله " ترشف اللهو " مفاجأة ، فلو قال من " فم " لاتى ذلك متعارفا مألوفا اما اردافه " من ذراع " فتتجلى عن جدة فيها الشهوة التي توقظها ضمة الذراع في الحبيب . فكأنما تستفي حبا عابثا وتسعفي . وسرت الشهوة من ضمة الذراع الى جسد المحبوب وجسد المحبوب ، وقد حم من اللذة ، استحال نارا تستعر . وليس في المعنى غموض فلربما كان الشاعر الرمزي يحذف لفظة " جسم " في العجز ويترك القارئ امام " ضمتها شرارة نار " وبواسطة وسائل مختلفة موسيقية وايحائية يفضي به الى ادراك ان ما يتحدث عنه انما هو " شهوة الجسد " ، وهذه من صفات الرمزي/الادبية/ المتقبل . وفي بعض قصائده ما يذكر بالحس العاري والشهوة الجسدية الصارخة تذكرنا بصور لبودلير في مقطوعته " الجيفة " وفي " الجو الباريسي " . فيقول عن شواعر الراهب :

تعوى مولولات جياعا كذئاب يعوين في الدوطلس
كالحات تدب من كل صوب كدبيب الديدان في جوف رمس

فيتبين انه يعرب عن نفسية الراهب ، وقد نشأ فيها عراك بين التنسك والشهوات ، اذ تستيقظ الشهوات في الذات تتأكله . على ان تشبيهه في مجمله وصوره عامة متقلة بالمادة . فلو وكل الامر الى شاعر رمزي لترك في البيتين ما يلي :

---

(١) راجع ما عرضناه عن نظرية العلاقات "لبودلير " ونظرية "رمبو " في الاحرف الصوتية .

" شهوات تعوى ، وقبر تنهشه الديدان ، نفسه " ولاحاط قارئه البصير علما بالمقصود بوسائل ايحائية على ان هذا لم يتحقق الا لدى " ملارمة " حيث تعرت التشابيه من مادتها وتحولت الصورة الى رمز مجرد .

ومشهوره في الفاسقات :

" فاجرات النهود مبتسمات بشفاه عطشى الى الفحش يبس "

تذكرنا بقصيدة لبودلير " عنوانها " البوهيميون " . ولتنبه الى ما في لفظة " فاجرات " من صراخ الشهوة . وتلاها في العجز " عطشى الى الفحش " وتلتها " يبس " بحيث ان لفظة " يبس " وهي الروى عادت ولفت البيت بكامله نغما ومعنى وفيها الجفاف وشدة التشهي وحبس في النغم . فالباء الساكنة الواقعة في الوسط تمثل حالة الشاعر المختزنة وهو يعيش تلك الفترة الخلاقة كما تمثل - بجمال الطبع - ما يجول على الشفاه المندلعة من حرارة الرغبة .

واذا جمح به الخيال فهو وان مديدا لا يخرج عن معالم المعنى تمام الخروج وانما يهديك اليه دون ان يعطيكه دفعة واحدة ، فيبقى للقارئ لذتين : " البحث عن الشيء " و " الوقوع عليه " .

" وله من الرمزيين موسيقاهم على غير تعنت في المزاوجة بين مخارج الالفاظ ومقاطعها " (١) نشير بنوع خاص الى قصيدة عنوانها " اوراق الخريف " حيث يتراوح النغم مع حالة الشعور بالغناء وفكرة النهاية اللتين يتوخاهما .

واتضح لنا ان غموضه لم يكن شاملا ولربما كان مرجع ذلك تأثير الشاعر ببودلير من الرمزيين و " فبودلير " عم بعض النظريات الرمزية اما شعره فخلو من المعميات بعيد عن غياهب الطلاسم . ناهيك عن اعجابه بالوضوح (١) بل والتحليل النفسي في ادب " راسين " من الكلاسيكيين وعن عنايته في احكام التعبير . ثم عن تأثره بالادب الرومانتيكي خاصة " فقصيدة الانتظار " تذكرنا بليلة اكتوبر للشاعر

---

(١) المكشوف - العدد ٥٨ ص : ٢ المجلد ١٩٣٦ .

../.

موسه. وما ذكرناه في امرّ العوسجة والقفص " ينطبق على سائر قصائده المنشورة . وخلاصة القول ان غصوب ترك في الشعر العربي " لونا خاصا في عداد الالوان الجديدة " . هنا مات فن الشعر القديم بالمآتم والمدائح والاعياد والمواسم وانتقل الشعر الى النفس يعرب عن اهوائها وحالاتها .

ولغصوب مقال (١) عنوانه " حان للادب ان ينعتق من قيوده " يتأثر فيه خطى النقاد المتخذين مقاييس الرمزية مثلا اعلى فيتحدث عن مواضيع الشعر ووجوب تطور اساليبه . الا ان شعره لم يكتس بهذه الحلى فجاء وفيه جمود. واخل الانتاج بالقوانين السنونة .

سعيد عقل : رأينا ان نقسم ادب سعيد عقل الى ثلاثة اقسام : ما جاء في محاضرات له لم ينشر منها سوى اليسير ، والمقدمات التي وطأ بها لمؤلفاته او لمؤلفات سواه ، ثم الانتاج الشعري بحد ذاته . وهو على ضربين : المسرحية . والقصائد المختلفة مفردين للجدلية بابا خاصا .

اما المحاضرات فاشهرها " الكلمة " و " الجاهلية تلك القصور المسحورة " و القصيدة هذه الجنية البيضاء " و " محاولات في جمالية الشعر " (٢) ولم يظهر منها الا قسم من الاخيرة . وفي الأوليين اعتمد الشاعر بحثا في جوهر الموضوع ووضعه في اطار قصة اشخاصها يرمزون في اسمائهم ونظرياتهم . وفي الثالثة تكلم على موضوع الشعر كفن مميزا الملذات الشعرية السبيكة عن المادة النثرية جاعلا قوام قصة الربيع من الروح ثلاث الفاظ : " الارض في روض " . . تسبرجت " معتبرا سائر ما فيها تفسيرا لا خلقا صحيحا .

على ان هذه المحاضرات مستقاة جميعها من النظريات الحديثة في الفن الشعري . وتعممت وشاعت في كتب الفلاسفة الذين شغلتهم الناحية الخلقية في الفن امثال " برغسن " و " برنجفيس " والنقاد الذين درسوا الاداب الحديثة على ضوء

---

(١) المكشوف في عدد خاص لغصوب مجلد ١٩٣٧ ص : ٦ ، (٢) نشرت مادة هذه الاخيرة في المكشوف المجلد ١٩٣٨ العدد ١٢١ ص : ٢ وفيها موجز ما اراده .
./..

موسيقية وما ذكرناه في امر " الموجة والقلق " ينطبق على سائر قصائده المنشورة وخلاصة القول ان غصوب ترك في الشعر العربي " لونا خاصا في عداد الالوان الجديدة " . هنا مبات لن الشعر القديم شعر المآتم والمدائح والاعياد والمواسم والتفت الى النفس يعرب عن اهوائها وحالاتها .

ولغصوب مقال (1) عنوانه " حان للادب ان يتحقق من قيوده " يثائر فيه خطى النقاد المتخذين مقاييس الرمزية مثلا اعلى ليتحدث عن مواضيع الشعر ووجوب تطور اساليبه . الا ان شعره لم يكتف بهذه الحلى فجاء وفيه جمود واخل الاتصال بالقوالب المسنونة .

<u>محمد عقل</u> : رأينا ان نقسم ادب محمد عقل الى ثلاثة اقسام ، ما جاء في محاضرات له لم ينشر منها سوى اليسير ، والمقدمات التي وطأ بها لمؤلفاته او لمؤلفات سواه ، ثم الانتاج الشعري بحد ذاته . وهو على ضربين : المسرحية . والقصائد المختلفة مفردين للجدلية بابا خاصا .

اما المحاضرات فاشهرها " الكلمة " و " الجاهلية تلك الصور المحوة " و القصيدة هذه الجنة البيضاء " و " محاولات في جمالية الشعر " (2) ولم يظهر منها الا قسم من الاخيرة . وفي الاوليين اعتمد الشاعر بحثا في جوهر الموضوع ووضعه في اطار قصة اشخاصها يرمزون في اسمائهم ونظرياتهم . وفي الثالثة تكلم على موضوع الشعر كفن مميزا اللذات الشعرية المحبكة عن المادة النثرية جاعلا قوام قصيدة الربيع لابن الرومي ثلاث اسقاط : " الارض في روض " . . تبهجت " معتبرا سائر ما فيها تفسيرا لا خلقا صحيحا .

على ان هذه المحاضرات مستقاة جميعها من النظريات الحديثة في الفن الشعري . وتعممت وشاعت في كتب الفلاسفة الذين تناولتهم الناحية العلمية في الفن امثال " برغسن " و " برنجنيك " والنقاد الذين درسوا الاداب الحديثة على ضوء

---

(1) المكشوف في عدد خاص لغصوب مجلد ١٩٣٧ ص : ٦ ، (2) نشرت مادة هذه الاخيرة في المكشوف المجلد ١٩٣٨ العدد ١٢١ ص : ٢ وفيها موجز ما اراده .

../..

نظريات الادباء وانفسهم نشير الى " بالي " " والاب بريمون " و " والان " و " مونيه " و (تيبوده " ، ثم ما كتبه بعض الادباء بعد ادغاريو وبودلير ونعني ما خلفه " ملارمه " في كتاباته التي اشرنا اليها وبنوع خاص ما جاء به " فاليرى " (في introduct. à la poétique – Degas, Danse Dessin, – Pièces sur l'art, – Rhumbs – Eupalinos, – Variétés) في احاديثه عن الفن عامة والشعر خاصة . ويؤسفنا الا تكون هذه الدراسات بين يدينا اذن لتيسر لنا ان نرجعها الى اصولها التي انتزعت منها . ولا ضير في استقائه هذه النظريات نان الحضارات في قاموس نشوئها الفكرى متكاملة متزايدة مستفادة والمستنبط فيها عارض .

على ان في سلسلة المحاضرات التي عنوانها " محاولات في جمالية الشعر " عودة اجمالية الى بعض مفهومه المتأثر جملة عن ذكرنا ، وقد حاول تطبيقه على الشعر العربي ويؤكده الخروج عن التقليد كما خرج من قبس عنهم على تقليدهم لادراك ادب جديد . اما النقاط الاساسية فهي ذى :

يتخذ البيت العاثر : " تمتع من شميم عرار نجد ... فما بعد العشية من عرار " ويستبدل لفظة واحدة (تمتع) بلفظة (تملوا من) باعتبار ان تملى من عمره مؤداها استمتع به . محافظ على استواء الوزن في تفصيله كما حافظ على معنى البيت . فيستنتج من ذلك ان استبدال لفظة واحدة " قضت على البيت الكامل " ويفضي به البحث الى ان الشعر في البيت ليس " بقائم على فكرته والصورة والعاطفة " " وان درس الشعر على ضوء الصورة والفكرة والعاطفة هي طريقة ان لم يكن مغلوطة فأقله ناقصة " (١) وان البيت الشعرى وحدة لا تتجزأ " وكل تام انفلت من عمل صامت ولكنه طويل وغني " اشارة الى يسميه " اختزانا " وحالة اختمار ، تهيء الخلق الشعرى ، والى ان هذه الحالة المهيئة ابعد غورا واعمق واغنى من الاخراج الفني نفسه ، فالتعبير لا يستوعب كل ما في النفس (٢) . ولقد قال الاب بريمون : " بالامس كنا نقول في هذا

---

(١) المكشوف ـ مجلد ١٩٣٧ العدد ١٢١ ص: ٢ وراجع فاليرى Variété III ص ٥٤ و ٥٥ في هذا الصدد .
(٢) ان كل ما ورد في هذا الباب عنه الاب بريمون في كتابيه " la poésie pure " و " Prière et Poésie " وفي كتابه " Racine et Valéry " ـ وراجع المادة في كتاب لفاليرى عنوانه " تمهيد للشعر ص ٤٠ .

نظريات الادباء والتهم تشير الى " بالي " " والاب بريمون " و " والان " و " مونيه " و (تيبوده " ، ثم هلا ما كتبه بعض الادباء بعد ادغاريو وبودلير ونعني ما خلفه " ملارمه " في كتاباته التي اشرنا اليها ونوع خلص ما جاء به " فاليرى " (في Introduct. à la poétique Degas, Danse, Dessin – Pièces sur l'Art.- Rhumbs - Eupalinos; Variétés) في احاديثه عن الفن عامة والشعر خاصة . ويؤسفنا الا تكون هذه الدراسات بين يدينا اذن لتيسر لنا ان نرجعها الى اصولها التي انتزعت منها . ولا ضير في استثناء هذه النظريات لان المختارات في قاموس تنوقنا الفكرى متكاملة مترابطة مستفادة والمستنبط فيها عارض .

على ان في سلسلة المحاضرات التي عنوانها " محاولات في جمالية الشعر " عودة اجمالية الى بعض مفهومه المتأثر حلمة بمن ذكرنا ، وقد حاول تطبيقه على الشعر العربي ويؤكده الخروج عن التقليد كما خرج من نبس منهم على تقليدهم لادراك ادب جديد . اما النقاط الاساسية فهي ذى :

يتخذ البيت العاثر : " تمتع من شميم عرار نجد ... فما بعد العشية من عرار " ويستبدل لفظة واحدة (تمتع) بلفظة (تملوا من) باعتبار ان تملى من عمره مؤداها امتتع به . محافظا على استواء الوزن في تفعيله كما حافظ على معنى البيت . ليستنتج من ذلك ان استبدال لفظة واحدة " قضت على البيت الكامل " ويفضي به البحث الى ان الشعر في البيت ليس " بقائم على فكرته والصورة والعاطفة " " وان درس الشعر على ضوء الصورة والفكرة والعاطفة هي طريقة ان لم تكن مغلوطة فأقله ناقصة " (1) وان البيت الشعرى وحدة لا تتجزأ " وكل نام انفلت من عمل صامت ولكنه طويل وخفي " اشارة الى بمنيه " اختزانه " وحالة اختمار ، تهيء الخلق الشعرى ، والى ان هذه الحالة المهيئة ابعد غورا واعمق والحق من الاخراج الفني نفسه ، فالتعبير لا يستوعب كل ما في النفس .(٢) . ولقد قال الاب بريمون : " بالامس كما تقول في هذا

---

(١) المكشوف - مجلد ١٩٣٧ العدد ١٢١ ص: ٢ وراجع فاليرى Variété III ص ٤٥ و ٥٥ في هذا العدد .

(٢) ان كل ما ورد في هذا الباب عمه الاب بريمون في كتابه " La poésie pure " و " Prière et poésie " وفي كتابه " Racine et Valéry " - وراجع له المادة في كتاب لفاليرى عنوانه " تمهيد للشعر ص: ٤٠ .

البيت صورة وفكرة وعاطفــة وكـذا وكـذا ثم شيء لا يحــد ، اما اليوم فنقــول في هــذا البــيت اولا وعلى الاخص شيء لا يحــد متحد اتحــاداً وثيقا بكـذا وكـذا " . واذاً فالعناصــر الــتي كنا نعتبرها فــي دراستنا النقدية كــل شيء فقدت مــن اهميتهــا وغـدت ثانويــة اذا قيســت بالمــادة الغنائيـــة الــتي لا تُحــدّ . ويستطــرد غـب ذلــك الى ابيات يحللهــا عن طــريق اختيــار الالفــاظ بحسب قيمهــا الصــوتية وبحسب الاحــرف الغنائيــة الــتي فيهــا . فيستنــد الى الالفــاظ الضخمــة فــي صــورة الفــرات عــن الاخطــل الا منهــا " حواليه وحافتيــه واوساطه وعزعتــه والجاجيء ومسحنفــر واكانيف " ـ ويقــول انهــا " نقــل امين لا واذى النهر الصماخب " ويضــيف : " يطفــىء الشعــر فيهــا (اى في هذه الابيات) لو استعملنــا بــدل هــذه الالفــاظ الكبــيرة الحجــم الفــاظا صغــيرة ولــو قوية المعــنى " . كمــا يبــين اهميــة وقع الالفيــن فــي " قفا بنك من ذكرى حبيب ومنزل والى " الاي " في الا ايها الليل الطويل والــى " الراءات " الثــلاث في " شرقت اذا عصر العيــدان بارقهــا " مظهــرا قيمة هــذه الاحـــرف الغنائيـــة ، والــتي بكونهــا غنائيـــة وبتجردهـــا عــن كــل معــنى قــد تــؤدى مالا تؤديــه الالفــاظ ذات المعنــى المعيــن . ولا يغضي عن اهميـــة اسمــاء الاماكــن الــتي وردت فــي الشعــــر القــديم لما لهــا من وقـــع فــي نفس القارىء مع العلم بانهــــا مجردة عــن كــل قيمة معنويـــة بالنسبـــة الى القارىء . ثم ينتهــي بقولــه : " تبارك اسم العلم الذي ليس لــه اقــل مدلول معنوى كيف يخلق فينــا ـ وهو بلا معــنى ، اكثر مما تخلقه الفــلفظـــة ذات معـــنى (راجع بهــذا الصــدد برغسن المعطيــات البــديهية ص : ١١) وتباركت الجماليـــة الحــديثة القائــلة : ان الشعـــر لا يحتــاج الى معنــى " واذ (ويقــول فاليرى Variété ص ٧٨ : ٥٣ ان العروض في اكثر الشعر لا تقــوم على الفكرة) واذن فالـــذي يصلنــا بالقارىء ليس المعــنى بل الغنــاء الذى فــي الشعـــر .

ولقــد ورد في كتاب " الشعــر الصافــي " للاب بريمون ما يلي : " ان قراءة الشعر بطــريقــة شعــريـــة لا يفــترض التقــاط المعــنى " (١) " ان ارفع القصائــد الفلسفيـــة لا يقوم جمالهـــا على المعنى (٢) " ان ما يجعل من البيت الشعــرى شعـــرا ليس معنــاه فالمعـــنى مــن خصائص النثــر " (٣) " التيــار الصوتي يحمــل السامع ليعانـــق فكرة المبدع

---

(١) بريمون الشعر الصافي ص ١٨ (٢) بريمون الشعر الصافي ص ٤٤ (٣) بــريمون الشعــر الصافــي ص ٤٥ .

./..

نتمتد نيه وتثمر " (١) - ويورد الاب في كتابه المذكور اقوالا لادباء مختلفين : فيقول غوتيه :
" اذا ضللت الفكرة في انتاج فلا تظنن انك فقدت كل شيء" . ما هي الفكرة التي اردتها
في كتاب الغوست وما الشعر الا فكرة موسيقية " (٢) ويقول شيلي : " ان الابيات الجميلة تتصاعد
كالانغام والعطور " (٣) هذه واقوال عديدة غيرها تبين ان النقادة المذكور وان عددا
وافرا من الشعراء ادركوا ان قيمة الشعر الحق ليست في معناه بل في خاصته
الغنائية ، كما ان موسه تكلم عن شحوب الالفاظ في معناها اذا قيست بالكمية المختزنة
في نفس الشاعر فيقول ما مؤداه : " ان ما في نفس الخلاق يبلغ ضعفي او ثلاثة
اضعاف ما ينقله التعبير " . (الشعر الصافي ص : ١٢٨) وللفيلسوف برغسن ابحاث
مسهبة في موضع الكلمة فتراجع في اماكنها (٤) ولفاليرى (ص ٧٤ Variété III)
فيستدل من كل هذا ما بين الفكر الاساسية المستعرضة في محاضرة سعيد عقل
وبين هذه الاقوال من شبه .

اما طريقة البحث عن العناصر الغنائية في الابيات التي استعرضها
فنهج جديد اتبعه النقاد الحديثون المتأثرون بالابحاث الادبية التي بحثها
الادباء من بودلير الى " غوتيه " الى " كلودل " وفاليرى . ويجدر بالذكر
ان ننبه الى طريقة البحث التي حاولها " تيبوده " في كتابه عن ملارمه حيث
يسير المؤلف من الاعتبار القائل بان القصيدة جو وان جوهر الشعر الغناء
والغناء يقوم على الحروف فالالفاظ فالبيت فالقصيدة في نغمها العام وان الالفاظ
لا تعبر الا بشكل شاحب عما يدور في المبدع . ثم انه لا يبحث عن العاطفة
والخيال وغير ذلك بل عن الجو المقصود وعن الوحدة في البيت . والازمة
التي سيطرت على الشاعر وهو في حالة الابداع ، مميزا في كل ذلك مزايا
الشعر وهي غير التي للنثر . ويتضح لنا الامر اذا تتبعنا الصفحات الباحثة
في الوان الشعر عند " ملارمه " بنوع خاص (٥) ولقد ادلى " بول فاليرى "
في عدة فصول في كتاب Variété III بهذا التفهم المقتبس عن الرمزيين

---

(١) بريمون الشعر الصافي - ص : ٥٤ و فاليري - ص: ٦٦ - ٦٨ Variété III
(٢) بريمون ص ١٢١ - ١٢٣ ، (٣) بريمون الشعر الصافي ص: ١٢٤ - (٤) البديهيات الوجدانية ٩٧و٩٨
(٥) تيبوده شعر ملارمه ص : ٤٠٣ - ٤١٦

من قبله وهذا التفهم . والاقوال اوسع من ان تحصر في فصول معينة وانما يفيدنا الرجوع الى بعضها (١) حيث يشير الى الثورة على الطريقة القديمة في دراسة الشعر . زد على ذلك ان مدار كتابه " تمهيد لدراسة الشعر " يدور على هذا الاتجاه بعينه معولا على تحليل الازمة الشعرية لدى الخلق . وعلى القيم الصوتية في الاداء (٢) و " لملارميه " نفسه في Divagations و " les Mots anglais " و " Propos sur la poésie " آراء تقول بهذا المذهب دون سواه . ثم ان كل ما يظهر في النقد في المجلات الفرنسية ينحو هذا النحو ، فيكون الفضل عائدا الى شاعرنا بنقل ناحية ضئيلة سريعة منه الم يسمي بريمون ايضا الشعر " فكرة موسيقية " (٣) . اليس قول سعيد عقل ان بيت الشعر " انفلت من عمل صامت " ترجمة ما جاء في كتاب الشعر الصافي (ص / ١٢٢) " الشعر حدث موحد بين الصمت والكلمة " ، ولقد يضيق المجال عن التعداد في ماهو ~~(ص ١٢٢)~~ مقتبس ومترجم " والسكوت عنصر تتكون فيه الاشياء العظام " (ص: ١٢٢)

~~ومترجم~~

وفي المحاضرة الثانية التي عنوانها " ما هي مادة الشعر قبل التعبير " يقول سعيد عقل : " يسيطر علي قبل النظم نغم القصيدة " ولا يشير الى مصدر قوله مع انه ترجمة تكاد تكون حرفية لاقوال اشار اليها الاب بريمون جملة واورد الاخيرة منها Cassagne في كتابه نظرية الفن للفن (طبعة ١٩٠٦ ص : ٤٢٣) و " ثيبوده " في كتابه عن شعر ملارمة هذا نصها مترجما : " في بدء كل عملية شعرية نغم " داخلي " (٤) وفي مكان آخر : " في البدء يملأ نفسي تهيؤ موسيقي ... ولطالما ارى امامي عنصر القصيدة الموسيقي " عندما اجلس للنظم " (٥) ويردد فاليري بصدد " المقبرة البحرية " انها لم تكن سوى صورة ايقاعية " (٦) ويضيف " عقل " الى هذا القول " لم يتفق لي ان تركت القلم الا في حالة فقدان هذا ~~ه~~ النغم اى عندما تطغى على

---

(١) فاليرى ص: ٢٠-٥٥ و ٥٩-٧٤ (٢) Variété III فاليرى r. à la poétique
راجع بنوع خاص ص : ٤٩ وما يلي ، (٣) بريمون ـ الشعر الصافي ص: ٢٢ ، (٤) بريمون الشعر الصافي
ص: ٥٧ ، (٥) بريمون : الشعر الصافي ص: ١٢٢ (٦) Variété III ـ ص : ٦٨

من قبله وهذا التفهم . والاقوال اوسع من ان تحصر في نصول مقتضبة وانما يفيدنا الرجوع الى بعضها (١) حيث يشير الى الثورة على الطريقة القديمة في دراسة الشعر . زد على ذلك ان مدار كتابه " تمهيد لدراسة الشعر " يدور على هذا الاتجاه بحيث محولا على تحليل الازمنة الشعرية لدى القارئ . وعلى القيم الصوتية في الاداء و(٢) و " الملابسات " نفسه في Divagations و " Les mots anglais " و " Propos sur la poésie " آراء تقول بهذا المذهب دون سواه . ثم ان كل ما يظهر في النقد في المجلات الفرنسية بنحو هذا النحو ، ويكون الفضل عائدا الى شاعرنا بنقل ناحية ضئيلة موجهة منه الم يسمي بريمون ايضا الشعر " لكنزة موسيقية " (٣) . اليس يقول سعيد عقل ان بيت الشعر " انقذت من عمل صامت " ترجمة ما جاء في كتاب الشعر الصافي (ص / ١٢٢) " الشعر حدث موحد بين الصمت والكلمة " ولقد يضيفه الجمال من التعداد في ما ~~(ص ؛ ١٢٢)~~ مقتبس ومترجم " والسكوت عنصر تتكون فيه الاشياء العظام " (ص: ١٢٢)

ومترجم

وفي المحاضرة الثانية التي عنوانها " ما هي مادة الشعر قبل التعبير " يقول سعيد عقل : " يسيطر علي قبل النظم نغم القصيدة " ولا يشير الى مصدر قوله مع انه ترجمة تكاد تكون حرفية لاقوال اشار اليها الاب بريمون جملة واورد الاخيرة منها Cassagne في كتابه نظرية الفن للفن (طبعة ١٩١٠ ص : ٤٢٣) و " تيبوده " في كتابه من شعر ملارمه هذا نصها مترجما : " في البدء كل عملية شعرية نغم " داخلي " (٤) وفي مكان آخر : " في البدء يملأ نفسي نغم موسيقي ... وطالما ارى امامي عنصر القصيدة الموسيقي " عندما اجلس للنظم " (٥) ويردد فاليري بصدد " المقبرة البحرية " انها لم تكن سوى صورة ايقاعية " (٦) ويضيف " عقل " الى هذا القول " ثم يتفق لي ان تركت النظم الا في حالة فقدان هذا النغم اي عندما تطغى على

---

(١) فاليري ص : ٢٥ - ٥٥ و ٥٩ - ٧٤ (٢) Varieté III فاليري Intr. à la poétique
راجع بنوع خاص ص : ٤٩ وما يلي . (٣) بريمون ـ الشعر الصافي ص : ٢٢ . (٤) بريمون الشعر الصافي
ص : ٥٢ . (٥) بريمون : الشعر الصافي ص : ١٢٤
(٦) Varieté III ص : ٦٨

الافكار والصور والعواطف ، وبعد النظم احس الكون اكثر تآلفا معي " منه في المعتاد ...
وجوهر الشعور موسيقى .. والعلم يقر ان الاتحاد بالكون لا يتم الا بواسطة الموسيقى ...
وان مظهر النفس الطبيعي هو الغناء ... وقد ذهب احد العلماء الى ان النفس
لحن " ان فاليرى اشار الى كيف تعطل الحالات الواعية القوى
~~النفسية~~ الشعرية) ولقد ورد في كتاب بريمون الآنف الذكر : " يوحد الشعر بين المتناهي
وغير المتناهي " " وان الشعر فكرة موسيقية " (ص ١٢٢) وفي مكان آخر ان
الشعر " يلامس الاصول المشتركة بين الانسان واللانهاية . " ص : ٥٩ " وان "الفكرة
وروابطها العقلية ليست من مضمون الفن " " ص ١٢٨) وقد اتينا على ذكر
هذه الفكرة كثيرة عندما تحدثنا عن الاتجاه " الغيبي " في الشعر الرمزى .

والمحاضرة الثالثة وهي "في اللغة " لا تعدو ان تكون تتمة
لهذا المفهوم الشعرى الذى يقوم على الايقاع الغنائي . وعلى الخاصة الموسيقية
في الالفاظ . ومفادها ان اللفظة فقدت بالاستعمال " كيانها العفوى " الاول
اذ كان هما بالبوح والتعبير وغدت قيمتها " اصطلاحية " فضعفت الحماسة الصوتية
وقويت الذاكرة " ثم ان المنشئين والشعراء عمدوا الى وسائل " المزج والتركيب "
ليعيدوا الى اللفظة ما فقدته من معانيها العفوية ولذا استطاع هؤلاء
الشعراء ان يبلغوا اداء هو " اكثر تساويا في الجوهر وشكل الجوهر مع
الشعر الذى " كان في نفوسهم ساعة اختزنوا حالاتهم " الشعرية . وينفضي بـ
ذلك الى ان الابيات " مجموعات لحنية " وان المظهر الطبيعي للشعر هو الموسيقى ".

والاقوال هذه كسواها من الاقوال التي اومأنا اليها مستقاة
من ينابيع افرنسية ~~عودنا~~ عودنا اقلها . اما البحث في " الكلمة " فشاع في فرنسا
حتى شحب وبهت ، ونحيل من يطلب في البحث استزادة الى فصل "لملارمه "
في كتابه « Divagations » في فصل عنوانه " أزمة البيت الشعرى " (١)

---

(١) ملارمه - Divagations - ص : ٢٤٥ - ٢٥١

٠٠/٠

... De Verlaine revenu à de primitive epellation p(.337)

اليك بعضه :

ومن اللغات العاجزة / عن التعبير " ص ، ٢٤١) والبحث يتسع لي ست عشرة صفحة .

ويقول سعيد عقل في محاضرته " النفس لحن " ويتسب ذلك الى عالم من القرن التاسع عشر ولا تسدري ان تغيرا ام تغتالها . فيقول " مالارميه " ايضا في الكتاب المذكور " كل نفس لحن " (١)

ومهما يكن من شيء فالغاية تبيان هذا الاقتباس عن الاسس الشعرية التي توجه هذا النوع من الادب .

ويقول عقل " الظهر الطبيعي للشعر هو الوسيقى " وفي " مالارميه " ، تمتزج الموسيقى بالبيت الشعر فيتكون الشعر الحق " (ص : ٢٤٤ Divagation)

وفي موضع آخر : " Tout devient.. concordant au rythme total " lequel serait le poème tu " p. 247.

ونكتفي الان بهذا مشيرين الى الدراسة المفصلة التي اوضحها بول فاليري في كتابه " تمهيد لدراسة الشعر " وقد خص " الكلمة " ببحث مسهب او ثق ان كل نظريته تقوم عليها . ويدلي الى شحوب اللفظة في الاستعمال والى كيفية استعمالها بطريقة خاصة لدى بعض الشعراء بحيث انها تظهر وكأن لم يستعملها احد سواهم . والى الكيفية التي بها تغدو الالفاظ الداخلية في الهذ استعمالات الحياة اليومية لغة شعرية ، مفرقا بين القيم المعنوية والقيم الصوتية لجي الكلمة ، وفيها يقول :

Il y a un langage poétique dans lequel les mots ne sont plus les mots de l'usage pratique et libre. Ils ne s'associent plus selon les mêmes attractions; il sont chargés de deux valeurs simultanément engagées et d'importances équivalentes : leur son et leur effet psychique instantané. (٢)

(١) ملارميه - Divagations - ص : ٢٤١

(٢) فاليري - تمهيد لدراسة الشعر - ص : ٥٥ و ٦٥

واننا لنكتفي بهذا المقدار من المقابلة وغرضنا في كل ذلك تبيان التأثير الكلي الذى تأثره شاعرنا المحدث بهذه النظريات ، ولربما انفعل بها ، وتغلغل فيه الانفعال فاعتراه منها اعجاب شديد فتحدث وتوغل في الحديث حتى كأن ما يورده صادر عنه .

وله في ذلك فضل مزدوج : فضل النقل وفضل تطبيقها على الشعر العربي .(ولا ندرى ان كان في اخضاع شعرنا للنواميس التي اختطها الاساتذة الفرنسيون استفاده ، او انها مفيدة في نفيها المقاييس القديمة او في بعض الميل الى نفيها ./ والاستعاضة عنها بعجلة متطرف كالذى ساءت عقباه وبلغ المرض لفرط ما فيه من تعسف وتشدد) ومن البين ان النقاد الغربيين عندما نفوا وجود الفكرة والعاطفة في تحديدهم للشعر الاعلى وجعلوا من الموسيقى عماده ، بلغوا النقطة القائلة ان في الشعر كشعر شيئا لا يحد . غير انهم عزموا على تبيان مواطن الغنا" في البيت الشعرى فأشاروا الى ما غاب عن المؤلف نفسه احيانا ، وحملوه من التفسير ما لم يعنه الخلاق وهو على النظم .

وفي اعتبار شاعرنا (- على أثر انتشار النظريات الفرنسية - ان قوام الشعر هو الموسيقى ، وان دراستنا القائمة على تحليل العاطفة والفكرة والمعنى في الشعر هي بالتالي دراسة ناقصة) ، صحة بقدر ان الشاعر لا يعي كل هذه القوى " الزاخرة " فيه وهو على النظم . ولكن اذا اعتبرنا ان الشعر تعبير عن حالة نفسية انسكبت في الفاظ غنائية موسيقية لتوقظ هذه الموسيقى في المتذوق حالة شبيهة بالحالة الخلاقة ، جزمنا بان الحالة النفسية هذه مزيج مبهم من الجهازات الحاسة او الفكرية ، وبأن الشعر لا يسعه ان يلتقطها بكليتها في حالة الابهام المختلطة اللاواعية ، بل يدرك بعضها ولا يستطيع تعبيرا / الا عن جزء جد يسير . والشعر الفني الاعلى صراع بين ما ينبغي التعبير عنه وما يمكن التعبير عنه . ولذا اعتبرت هذه القمة

انها يجعلها الشعر موسيقى يمكنها ابلاغ المتذوق حالتها بتأثير صوتي وليد الالفاظ ، فتتسع امكانيات الشعر بتحويل الخصائص المعنوية في اللفظ الى خصائص موسيقية ... فينقل الشعر هذه الحالة المبهمة . على ان لغتنا هي لغة العقل والجوامد والوعي ، فاذا جردنا اللغة من خاصتها " الاصطلاحية " جعلنا للغة الشعر رسالة غير الرسالة التي تواضع عليها الناس للغة، اى جعلنا من الشعر - واداته القالب - فنا اداته الموسيقى التي تعبر عن اقصى اعماقنا . واذن بلغنا تناقضا (" paradoxe) فاصبح الشعر غير الشعر اذ حددناه انه موسيقى وان الغرض منه غرضها . ولقد ادرك الرمزيون ذلك فلم يجعلوا الشعر موسيقى بل استهدفوا اهدافها واعتمدوا وسائلها الايحائية . وهذه المشادة بين طبيعة الشعر من حيث هو ، وبين الشعر من حيث ينبغي ان يكون هي مدار كل المذهب الرمزى . ولقد توخى " سعيد عقل " بدوره ان يرفع الشعر الى حيز المثالية ، وان يدرسه ايضا على هذا الضوء .

مقدمة الجدلية (١)

وليست لهجة الشاعر في مقدمة الجدلية التي سماها " بحثا فلسفيا في الشعر " الا بعائدة الى هذه النقاط . فيعرض ان حالة "اللاوعي " اغنى من حالة الوعي ، ويذكر بعض الاوضاع السيكولوجية الحديثة، منها ان الخلق الفني يختمر في هذا الخزان الباطن الدائم العمل ، وان الاستنباطات والفنون تحدث عندما تتصل قوانا الواعية بهذا " الخزان " المسمى بال" لا وعي " . ثم يفرق بين مادة الشعر ومادة النثر ، مادة النثر عاطفة وفكرة وصورة وكلها تعيها الذات اما الشعر فيفسد اذا قويت فيه العاطفة ، فهو " يقوم على الهدوء الخالص لا تتلاطم فيه عواطف وفكر وصور ..

---

(١) سعيد عقل - الجدلية ص : ١١ - ٢٤

انما يجعلها الشعر موسيقى يمكنها ابلاغ المتذوق حالتها بتأثير صوتي وليد الالفاظ ، فتتسع امكانيات الشعر بتحويل الخصائص المعنوية في اللفظ الى خصائص موسيقية ... فينتقل الشعر هذه الحالة المبهمة . على ان لغتنا هي لغة العقل والجوامد والوعي ، فاذا جردنا اللغة من خاصتها " الاصطلاحية " جعلنا للغة الشعر رسالة غير الرسالة – التي تواضع عليها الناس للغة ، اى جعلنا من الشعر – واداته القالب – فنا اداته الموسيقى التي تعبر عن اقصى اعماقنا . واذن بلغنا تناقضا (" paradoxe) فاصبح الشعر غير الشعر اذ حددناه انه موسيقى وان الغرض منه غرضها . ولقد ادرك الرمزيون ذلك فلم يجعلوا الشعر موسيقى بل استهدفوا اهدافها واعتمدوا وسائلها الايحائية . وهذه المشادة بين طبيعة الشعر من حيث هو ، وبين الشعر من حيث ينبغي ان يكون هي مدار كل المذهب الرمزى . ولقد توخى " سعيد عقل " بدوره ان يرفع الشعر الى حيز المثالية ، وان يدرسه ايضا على هذا الضوء .

مقدمة المجدلية (١)

وليست لهجة الشاعر في مقدمة المجدلية التي سماها " بحثا فلسفيا في الشعر " الا بعائدة الى هذه النقاط . فيعرض ان حالة "اللاوعي" اغنى من حالة الوعي ، ويذكر بعض الاوضاع السيكولوجية الحديثة، منها ان الخلق الفني يختمر في هذا الخزان الباطن الدائم العمل ، وان الاستنباطات والفنون تحدث عندما تتصل قوانا الواعية بهذا " الخزان " المسمّى بالـ " لا وعي " . ثمّ يفرق بين مادة الشعر ومادة النثر فمادة النثر عاطفة وفكرة وصورة وكلها تعيها الذات اما الشعر فيفسد اذا قويت فيه العاطفة ، فهو " يقوم على الهدوء الخالص لا تتلاطم فيه عواطف وفكر وصور ..

---

(١) سعيد عقل – المجدلية ص : ١١ – ٢٤

فيجعل النفس ... منطوية على ذاتها ، اعماقها على اعماقها فتصبح اكثر تآلفاً مع حقائق الكون بل تصبح وحقائق الكون شيئا واحدا فاذا هي فوق هذا العالم والواجبه واوجاعه ونقائصه " (١) وبيننا ما جاء من هذا القول لدى المتأدبين الغربيين وارجعناه الى اصوله ، ولا نرى حاجة الى العودة اليه ، على ان الشاعر هذه المرة بلغ مبلغ الخطأ والتناقض معا ، اذ قال :

" ان الشاعر الحق لا يكون له افكار وصور وعواطف قبل النظم وعند النظم بل يستحيل عليه ان يكتب شعرا اذا توفر له شيء من ذلك . ان عناصر الوعي لا تلعب في الشعر اقل دور ". اما قوله عند النظم فصحيح مرتبط بكلامه على " اللاوعي " ، واما قوله "قبل النظم " فخاطىء ، اولا لان حالة اللاوعي هذه لا تتكون الا مما تغذت به وقد تغذت باهوائنا وصورنا المستمدة من العالم المحسوس تكبر وتنمو بلا قيد منطقي ، بمختلف افكارنا المكتسبة وكيف يكون الابداع على انواعه ان لم يكن فيه سابق تهيؤ وكيف يزخر اللاوعي بحالة لم تجتمع فيها عناصر لتكونها .. اهي حالة انبثقت من العدم ؟ ومتناقض ثانيا لان اللاوعي بتحديده مجموعة كل هذه حالما تكون نائمة مبهمة غائمة لا تحدد بل تتزلج من قيود التحديد فكيف لا يكون لها وجود قبل النظم والشعر انما هو محاولة استقصائها ونقلها مبهمة (لا تعرف الحدود) كما هي . ويفضي بـه البحث الى ان " الوعي هو نثر اللاوعي - وان اللاوعي هو ارقى درجات الوعي " ويورد ابياتا ثلاثة لعلها من نظمه تضعنا في جو " اذا قرأناها بطريقة شعرية " وهذا الجو او هذه الحالة " تجعلنا اكثر تآلفا مع حقائق في الكون ثابتة " . والاقوال كما ترى تكرار لما ورد اعلاه في محاضراته " عن جمالية الشعر " . الى ان يصف كالرمزيين بأن هذه الابيات اعدت لخاصة مصطفاة وان تفسيرها او نثرها يشوهها والشعر الرمزي بكامله موجه لخاصة في نظر الشعراء انفسهم وفي نظر النقاد . ثم يتساءل عن الفروق بين الشعر وسائر الفنون (٢) . فيأخذ في ذلك اخذ الرمزيين

---

(١) مقدمة الجدلية ص : ١٤ والمعنى نفسه ورد في كتاب " الشعر الصافي " للاب بريمون ص: ١٢٣

(٢) = = ص : ١٧

../.

تفرق بين الفنون بالتعبير والاداة ليس الا . تقول بقولهم ان لاوجود للفن قبل التعبير .
ثم ان ارسطو نفسه قال في هذا الصدد ان الفنون تفارقها بالجوهر ولما كان
جوهرها قالبا وشكلا استنتجنا انها مختلفة متباينة بتباين قوالبها . ولقد برغسن
على ان الفن لا وجود له قبل ان ينصب في قالب ، كما تكلم عن الاختلاف الكائن
بين الفنون (١) وعن درجات الخلق فيها (التلقيات الوجدانية ص ١٣) وينتقل الى
جوهر الشعر . قائلا بمذهب بول فاليري في حديثه عن " المقبرة البحرية "
وادغاريو من قبله في المذهب الشعري الذي عرضناه بان فترة النظم اللاواعية
" لا تعيش اكثر من مدى ابيات قلائل بل تعيش غالبا في مدى بيت واحد
وعادة في مدى نلذة او لفظة من بيت ". ويحدث فاليري " ان الالهام يبدع
البيت الاول من القصيدة اما البيت الثاني توليد العمل " (٢) كما انه يسمي
الالفاظ التي يدعوها صاحب " تدموس " نلذذة شعرية ، "لقايا " او " مثل Trouvailles
" ثم يكرر الجمل نفسها التي وردت في محاضراته اعلاه عن
نغم القصيدة قبل النظم وعن اتحاده مع الكون غب نظامه القصيدة : وينصرف
الى ان الشعر موسيقى ومظهره الغناء وان " النفس لحن " (٣) ونسب القول
هذه المرة الى " ده كوزا " وهو من القرن الخامس عشر . مع اننا رأينا من
الانسب ان نرجع اقتباسا هذه الحقيقة الى من تلزم الشاعر عقلي اي الى " ملارمه "
(ص: ٢٤١ Divagations) هذا وان " ده كوزا " لم يعتبر ينبوعا لـ [illegible] أولئك
الذين سروا مسرى الرمزيين . ثم انه في مرحلة اخيرة يعرض كيفية نقل
الحالة من الشاعر الى القارئ :

يقتضي الامر شيئين : تعطيل الوعي في القارئ حتى تتعب
القوى العاقلة فتخمد ويبلغ القارئ اللاوعي وذلك بواسطة " الايحاء " اي
بما توجيه الاصوات المتعاقبة . ويتفق مع الذين درسوا الايحاء دراسة علمية ،
ثم يأخذ هو بهذه السطحية بفارق ان الذين درسوا الايحاء اشاروا الى نتائجه في

(١) راجع ما قاله برغسن في Le Rire ص ١١٩ وفيه بحث رائع عن الفنون وجوهرها وتنوعها في التلقيات الوجدانية "
ص: ٩ – ١٤ (٢) Valéry - Variété I - ص: ٦٦ – عن أدونيس »
(٣) المكشوف ١٩٣٧ العدد ١٢١ ص ٢ و ٣ و المجدلية ص: ١٨ و ٢٩ .

النفس واشار هو الى الايحاء " كوسيلة " تتعدد فيها الانغام والاصوات متآلفة ، لتولد الحالة . ويعرض قولا لبرغسن عن مفعول الايحاء : " ان غرض الفن ان ينوم القوى العاملة او بالاحرى العامدة من شخصيتنا ، ويذهب بنا هكذا الى حالة انقياد تام " ، ويضيف برغسن ما اسهبنا في شرحه في باب الايحاء اعلاه ، اذ بحثنا الاهداف الرمزية ولا نرى موجبا لعودة . (١) ٣ - اما الامر الثاني الذى يقتضيه نقل الحالة من الشاعر الى القارئ فمظهر من مظاهر الايحاء او قل انه هو الايحاء نفسه اذ فيه يحدثنا عن الالفاظ " كمجموعة اصوات اكثر تساوى جوهر وشكل جوهر مع الشيء المقصود اظهاره " (٢) كذا نستطيع بلوغ درجة الشعر الصافي او " الخلوص في الشعر " . ويختتم البحث بتحديد للقصيدة جاء نتيجة لما بحثه : " القصيدة قطعة توصلت بتجربات متتالية الى فلذ ، الى ابيات ، الى مجموع اي اثني يعطل ، بالتعدد ، الوعي ويتكون في لاوعي القارئ بعد باكثر ما يمكن من تساوى جوهر وشكل جوهر مع حالة الشاعر " .

هكذا فهم الرمزيون في الغرب الشعر وهكذا حققه بعضهم على انه نتيجة عمل وئيد تولد في القارئ جوا يحاكي الحالة التي خلق فيها الشاعر . ولقد ورد في كتاب الشعر الصافي للاب بريمون في هذا الصدد بحث طويل (" راجع ص : ١٨ و ٢٢ و ٤٤ و ٤٥ و ٥٧ ، ٥٩ ، ٩٧ و ١٢٤) واليك ترجمة بعضه : " ان الالفاظ ترتفع الى معنى جديد ، مبتكر ، رفيع ، عجيب وضروري . . . هي تيار ايقاعي منظم تستجلب السامع ليعتنق اعماق المبدع ، وتتمر فينا . " ص: ٥٤ "

---

(١) برغسن - " التلقانيات الوجدانية " ١١ و ١٣ و ٣٣ و ٩٩ ، (٢) مقدمة المجدلية ص : ٢١ و ٢٢

../.

هذا قليل من كثير من الاحاديث التي جاءت في هذا الباب ، ولو توخينا ارجاعها الى مختلف اصولها لضاق بنا المجال . وقصاراه ان النظرات الجديدة لتفهم الادب عندنا لم تدرس باوسع ما درسها الرمزيون الذين وجهوا النقد في فرنسا والعالم الغربي توجيها جديدا ، بل قل اننا لم نستق منها سوى الناحية الضئيلة السهلة .

المقدمات الاخرى - اللون الفينيقي اللبناني

وكان من جراء هذا التفاعل بين الادب الرمزي ولبنان و ان اصحاب النزعة الحديثة في الشعر انفصلوا عن الادب العربي كما نعرفه في تاريخه ومناهجه واسهبوا في اعطائهم لبنان شخصية مستقله بحد ذاتها كما انسبوا اليه ادبا تفرد به فطبعه بطابعه ولونه بلونه . ولو سئلوا عن ينابيع هذا الادب لأعيوا جوابا او اجابوا انهم ينتمون الى " حضارة بحر المتوسط " يشيدون بالحضارة الفينيقية التي قاعدتها صور والمترامية من بيزنطة الى قرطاجة ، الى روما . على انهم لم يقفوا على آثار أدب فينيقي فعلقوا تاريخ ادبهم بالقرن الثامن عشر ، مفاخرين بيد اللبنانيين الطولى في احياء التراث اللغوي في القرن المنصرم ، مقرظين الفكر اللبناني والانتاج الحديث فيه . باخسين العرب حقهم في مضمار الفكر ، او مهملينه ، منكرين اثر الفكر العربي في الاتجاه اللبناني الفكري والادبي . اجل ان التطرف بلغ بهم هذا المبلغ فهم واهمون ان الحضارات بعضها منفصل عن بعض وان مجالا يتسع لهم فيضعون في وجه اجتياحها وتطورها ونشوئها موانع وحدودا وفواصل . وكان في غضهم من التراث العربي ان فاخروا بالامجاد الفينيقية في وضع حروف الهجاء وفي فن الملاحة فان السفينة الفينيقية اقلت الى العالم

هذا قليل من كثير من الاحاديث التي جاءت في هذا الباب .
ولو توخينا ايجازها السى مختلف اصولها لضاق بنا المجال . وقصاراه ان النظرات الجديدة لتفهم الادب عندنا لم تدرس باوسع ما درسها الرمزيون الذين وجهوا النقد في فرنسا والعالم الغربي توجيها جديدا ، بل ان انتما لم نستق منها سوى الناحية الضئيلة السهلة .

المقدمات الاخرى — اللون الفينيقي اللبناني

وكان من جراء هذا التفاعل بين الادب الرمزي ولبنان ان اصحاب النزعة الحديثة في الشعر انفصلوا عن الادب العربي كما نعرفه في تاريخه ومناهجه واصبحوا؟ اعطاهم لبنان شخصية مستقلة بحد ذاتها كما نسبوا اليه ادبا تفرد به فاتسمه بطابعه ولونه بلونه . ولو سئلوا عن ينابيع هذا الادب لأعنتوا جوابا او اجابوا انهم ينتسبون الى " حضارة بحر المتوسط " يشيدون بالحضارة الفينيقية التي قاعدتها صور والمترامية من بيزنطة الى قرطاجنة والى رومـا . على انهم لم يقفوا على آثار أدب فينيقي فملئوا تاريخ اربعهم بالقرن الثامن عشر متناسين يد اللبنانيين الطولى في احياء التراث اللغوي في القرن المنصرم متوطين الفكر اللبناني والانتاج الحديث في باخسين العرب حقهم في ازدهار الفكر ، او مهملينه ومنكرين اثر الفكر العربي في الاتجاه اللبناني الفكري والادبي اجل ان التطرف بلغ بهم هذا المبلغ فهم واهمون ان الحضارات بعضها منفصل عن بعض وان مجالا يتسع لهم ليقيمون في وجه اجتياحها وتطورها ونشوئها مواقع وحدودا وفواصل . وكان في عضهم من التراث العربي ان افتخروا بالامجاد الفينيقية في وضع حروف الهجاء وفي فن الملاحة لسان السفينة الفينيقية التي الى العالم

هذا قليل من كثير من الاحاديث التي جاءت في هذا الباب . ولو توخينا ارجاعها الى مختلف اصولها لضاق بنا المجال . وقصاراه ان النظريات الجديدة لتفهم الادب عندنا لم تدرس باوسع ما درسها الرمزيون الذين وجهوا النقد في فرنسا والعالم الغربي توجيها جديدا ، بل ان انتما لم تستق منها سوى الناحية الضئيلة السهلة .

المقدمات الاخرى – اللون الفينيقي اللبناني

وكان من جراء هذا التفاعل بين الادب الرمزي ولبنان ، ان اصحاب النزعة الحديثة في الشعر انفصلوا عن الادب العربي كما نعرفه في تاريخه ومناهجه واصبحوا لبنان شخصية مستقلة بحد ذاتها كما ان ادبا تفرد به فاسهمه بطابعه ولونه بلونه . ولو سألوا عن ينابيع هذا الادب لاعطوا جوابا او اجابوا انهم ينتمون الى " حضارة بحر المتوسط " مشيدون بالحضارة الفينيقية التي نقلت تمتد صور والتراميه من بيزنطة الى قرطاجة ، الى روما . على انهم لم يقفوا على آثار أدب فينيقي لعلقوا تاريخ ادبهم بالقرن الثامن عشر ، مفاخرين بجهود اللبنانيين الطويل في احياء التراث اللغوي في القرن المنصرم ، ومغرطين الفكر اللبناني والانتاج الحديث في ، باخسين العرب حقهم في مضمار الفكر ، او مهملينه ، منكرين اثر الفكر العربي في الاتجاه اللبناني الفكري والادبي اجل ان التطرف بلغ بهم هذا المبلغ لهم واهمون ان الحضارات بعضها منفصل عن بعض وان مجالا يتسع لهم ليمسون في وجه اجتياحها وتطورها ونشوئها موانع وحدودا وفواصل . وكان في فصلهم من التراث العربي ان فاخروا بالامجاد الفينيقية في وضع حروف الهجاء وفي ان الملاحة لسان السفينة الفينيقية السلت الى العالم

هذا قليل من كثير من الاحاديث التي جاءت في هذا الباب ، ولو توخينا ارجاعها الى مختلف اصولها لضاق بنا المجال . وقصاراه ان النظرات الجديدة لتفهم الادب عندنا لم تدرس باوسع ما درسها الرمزيون الذين وجهوا النقد في فرنسا والعالم الغربي توجيها جديدا ، بل ان اننها لم نستق منها سوى الناحية الضئيلة السهلة .

المقدمات الاخرى – اللون الفينيقي اللبناني

وكان من جراء هذا التفاعل بين الادب الرمزى ولبنان و ان اصحاب النزعة الحديثة في الشعر انفصلوا عن الادب العربي كما نعرفه في تاريخه ومناهجه واصبحوا ينسبون الى لبنان شخصية مستقله بحد ذاتها كما ان ادبا تفرد به فطبعه بطابعه ولونه بلونه . ولو سئلوا عن ينابيع هذا الادب لأعيوا جوابا او اجابوا انهم ينتمون الى " حضارة بحر المتوسط " يشيدون بالحضارة الفينيقية التي قاعدتها صور والمترامية من بيزنطة الى قرطاجة ، الى روما . على انهم لم يقفوا على آثار أدب فينيقي فعلقوا تاريخ ادبهم بالقرن الثامن عشر ، مفاخرين بيد اللبنانيين الطولى في احياء التراث اللغوى في القرن المنصرم ، مقرظين الفكر اللبناني والانتاج الحديث في ، باخسين العرب حقهم في مضمار الفكر ، او مهملينه ، منكرين اثر الفكر العربي في الاتجاه اللبناني الفكرى والادبي . اجل ان التطرف بلغ بهم هذا المبلغ فهم واهمون ان الحضارات بعضها منفصل عن بعض وان مجالا يتسع لهم فيضعون في وجه اجتياحها وتطورها ونشوئها موانع وحدودا وفواصل . وكان في غضهم من التراث العربي ان فاخروا بالامجاد الفينيقية في وضع حروف الهجاء وفي فن الملاحة فان السفينة الفينيقية اقلت الى العالم

.../...

" الحرف " و " والفكر " " والتجارة " (١) وكان من اثر التفاتهم التاريخي فائدة . فللتاريخ يعود الفضل في اثارة الشعور القومي واستعادة المجد المفقود . تنزعوا الى ان " يلبننوا " العالم ، ويتركوا للعالم امثال " زينون " و " طاليس ". وكلاهما فينيقي . ونشأ باب جديد من الشعر يتغنى بالعز التالد ، ويتبلج العالم الفينيقي - اللبناني وقد تسربل بالاختيال والمجد ، وتكلل بالغار . لبنان - فينيقيا ، لبنان التوراة القديمة ، لبنان الحديث .

وانتشرت فكرة في الاوساط الادبية تقر بان هذه الوجهة ترجع الى شاعر لبناني باللغة الفرنسية (شارل قرم) تمكن بسعة اطلاعه وثقافته ان يؤثر على الناشئة في مجالسه . فزودهم بهذه الفكرة ، فتمذهبوا بمذهبه واعتنقوا المبدأ . على اننا نميل الى ان الذين اخذوا اخذه انفعلوا بتأثيرين : اولا تاثير سياسي تولد منذ الانتداب وفي غضونه اذ اقتطع الافرنسيون لبنان الكبير (بعد ان كان صغيرا ابان السلطان العثماني) فوجهوه بذلك نحو الانكماش وشعر انه متقلص عن سائر البلدان المجاورة ولا يستثني سوريا وانه في عصمة من ماربها ، وعلى اثر الانكماش السياسي تولد شعور بالاستقلال الفكري والادبي . وثانيا تاثير ادبي مباشر ، فان بعض ادباء الغرب لفتوا الانظار الى العناصر التي تكون اوربا الفكرية ونسبوا للفينيقيين في نظريتهم فضلا عميما . واسهبوا في كلامهم على حضارة البحر المتوسط ، وخصوا قاعدة " صور " بالشئ الوفير ، ولربما ذهبوا الى ان اوربا ثمرة عوامل مختلفة اهمها : الحضارة الرومانية - المسيحية - وفينيقيو بحر الروم . (٢)

على ان شعراءنا المحدثين لم ينقطعوا عن الادب العربي تمام الانقطاع فهم وان لم يجدوا فيه ما يشبع ظمأهم (من الملحمة الى المسرحية ، الى الوحدة في القصيدة) فلقد اعجبوا " بالبيت " الشعري العربي . فسعيد عقل في مقدمه اول الربيع يعيد حديث مذهب عن اثر لبنان في التاريخ وعن جعل الشعر مشكلة

(١) اعتبروا ان اللبنانيين تمركز بعضهم في " ايونيا " وهناك " جنث الفلسفة ووضع الشعر " وامتد التاثير اللبناني من صيدا وصور الى بيزنطه نقرطاجه فايطاليا فسواها - " مقدمة اول الربيع " (٢) Variété I - Valéry : ازمة الفكر

كيانيـــة فــي لبنان (فهو مقـــررا ان علاقة لبنان بالشعر هي كعلاقته بالهواء والماء " مشيرا الى الثقافة اللبنانية الحديثة التي اتصلت باليونان عن طريق باريس ، وبالعرب وعندهم البيت الشعرى) يقول : " فكيـف لا نأخـذ البيـت العربي وهو بيتنـا ، علمنا من التزويج بين تحاكي اصوات وجرس ورويّ ، تقطـع سوىّ حينا وحينـا تفض الى مستهـل عجز تناغم بين انغـام ومدات طورا وطورا مخاطبــة فـي لفظـة توحـــدت كانهـــا الجيش للفظـــة تفرقت " كانهـا الشرذمـة " ويضيف فـي الصفحـة نفسهـا : " بيت عربـي هو لنـا ما دخـل حرمـه اسبـق منـا اليه ، ولا اعرف منا بـه ... تسلمناه علـى حال رفيـع وارتقينـا بـه الـى ان ارتـع ولكنـه اوج من صلبـه ، فهـو هـو نفسـه ولكنه تعالـى هذه المـرة ، بيت عربـي اخـيرا نظمنـاه فـي سلك فـراح لأول مـرة فـي تاريخه يكـون نغمـة في سمفونيـا ... " (١) ثـم يـزيد " وجـاءت قصائـدنا عمـائر لاقبـاب (٢)

فيتبـين لـك ، هـذه المـرة ايضـا اهتمـام الشاعر لقيمـة البيـت العربي لما فيـه مـن موسيقـى ، بصرف النظـر عـن معنـاه . واعتبـاره انهـم فـي هـذا الاتجاه الحـديث رفعـوا مستـوى البيـت الشعـرى القـديم ولونـوه بمـا قبسـوه عـن المغـرب فاختلـف عمـا كـان فـي مخيمـات العـرب واصبـح شعـر البنـاء " والعمارة " متخـذا فـي جوهـره الجـديد ما يحسـن مـن شأن " ادبنـا العربـي الهـزيل " كمـا فـي زعـم البعـض " .(٣) كمـا وانهـم فـي هـذه النزعـة عابـوا على العـرب بطريقتهـم الاستطراديـة . وغـني عـن البيـان ان نظرتهـم الجـديدة الـى القصـيدة الـتي غايتهـا نقـل حالـة الشاعـر حملهـم لزامـا وهـم من دعـاة " الجو " الشعرى " قوام كـل قصيدة - الـى استنكار ما كان من طريقة المعلقات والشعر الـذى نهج نهجها حـتى اواخـر العصـر العباسـي ، فاستهجنـوا الشعـر العربـي جملـة اذ ابصـروه عبـر عـدسة مجهـرهـم وقـاسوه بمقاييس النظـريات الحـديثة المكتسبـة بـدل ان يعـودوا الـى العصـور ما استطاعوا الـى العـودة سبيـلا فيرسلوا احكامـا بعـين ابـن العصـر فيتفحصوا ، ويستوعبـوا ويعللـوا بنصـف واعتـدال .

وبعـد فليسـت المقـدمتان اللتـان مهـد بهـما الشاعـر لمسرحيتـه " قـدمـوس " ولترجمـة " سلامبو " (للاديب الفرنسـي " غوستاف فلوبير) بأقل نزوعا الـى

---

(١) مقـدمـة اول الربيع - ص : ١٤ (٢) مقـدمة اول الربيع - ص : ١٥

(٣) سعـيد عقـل - بنت يفتـاح ص : ٧

الاتجـاه المعني اعلاه . تضوبنـا صفحـا عـنهما مكتفـين بالتنويـه ومـن طلـب استـزادة فلـيراجع المـادة حيـث اشرنـا .

كمـا اننا رأينـا من الافاضـة الضافيـة ان نعلل مااشتملت عليه مقدمة " بنت يفتـاح " لانهـا حـديث في انـواع المسرحيـة . حيـث " يشبع بناظره " عما " رسمـوه عنـدنـا بسمة المرسح " . ويقسم المراسح العالمية الى يوناني ، وشكسبيرى وراسيني ، فينهجج نهـج الاخير اذ يقول : " وبعـد فقـد تأثرت ، فـي بنت يفتـاح بطـريقـة راسين فأخـذت عـارضا ووصفتـه فـي حـالة اشتيـداده .. الخ ...." (١) وللبحـث عـودة فـي بـاب المسرحيـة آن نبيـن ان مسرحيته تنتمي الى المـدرسة " الراسنييـة " وانهـا رمزيـة كمظهـر شعـر فـي ابيـات . ولمـا لـم تكـن لنا فـي مسرحيـة راسـين كحاجـة ، الوينـا عن بحثهـا وانصرفنـا الـى بحـث مسهـب فـي شعـر سعـيد عقـل .

شعـــره

تحـدث بعضهـم عـن مجموعـة للشاعـر وردت تحـت عنـوان " صليب الحب " وهـي بـلاريب مـن بواكـير شعـره . الا اننـا لـم تقـع للكتـاب علـى أثـر . فنعول في دراستنـا علـى الـذى بـين يـدينا ، ناحـين فيهـا نحـوا يختـلف عـن النهـج المعتـاد فـي النقـد العربـي منذ عصوره الاولـى الى يومنـا ، متخـذين المقاييـس الشعـرية الـتي تولـدت علـى اثـر المفهـوم الادبـي الرمزى فـي فرنسـا والـتي اعتـبرت ان السنـة القـديمة المشتركـة لتحليـل الادب بواسطة الاعراب عـن العاطفـة والخيـال والفكـرة انمـا هـي سنة ناقصة ، فاشترعت قوانين جديدة تتراوح مع الازمة النفسـية الـتي تولد فيهـا الانتاج الشعرى حين كان المبدع على الخلق .

الحركـة والانـدفاع فـي الصـور :

اشرنـا ان الصـورة فـي الادب القـديم كانـت فـي معظمهـا جامدة مادية ملموسـة ، والتشبيـه جامـدا بجامـد ، وملموسا بملمـوس . ورأينـا كيـف ان " الصـورة " لـدى الانز الرمزيين تعـرت مـن مادتهـا ومـا انفكـت تصفـو منهـا حتى

---

(١) سعـيد عقـل بنت يفتـاح ص : ٩

بلغت التجريد او الفكرة . وكيف كان همهم هم الرمزيين ان يعبروا عن هذا التجريد فكان من الطبيعي ان يعود التجريد الى المادة الا انها مادة غير التي استمدت منها الصورة قبل ان تتقلص عنها مادتها ولكنها توحي ما اوحته المادة الاولى مثار الصورة المتطورة في صفاتها حتى تصبح رمزا -

وانسارت من رف ارادتها جوا ومن غنج مدها اجواء (المجدلية ص: ٤٩)

فيتبين لك الغنى الصورى المنجلي في هذا البيت ، كالحجر الذى يلامس صفحة الغدير فيوقظ في الماء زردا متموجا متصل الحلقات ، كلما بلغت الحلقة اختها تكسرت بها وتمازجتا . فارادتها ، بموجها الهواء، تولد خفيفا هو بحفيف الاجنحة اشبه فيصحو جو من مالبهجة التشهي ، فالاوزان تعرت من صفتها واستحالت سربا من اجنحة الطير . وكذا تمايل القد وفي دلاله ايقظ في ذات الشاعر شهوة اخرى هي اجنحة بلون يترجح ولا يحقق . والبيت قد يوقظ في الشاعر وفيك غير ما يوقظه فيّ ولا ضير في ذلك .

هدأة تمتمت وحلم اضاء في محيا مغروق نعماء (المجدلية ص: ٢٧)

فترى كيف ان السكوت يتكلم ، وقد شاع على الفم حلم منير ، وغمر النعيم ذلك المحيا . فالصورة بكليتها متحركة تندفع من حالتها التي هي عليها الى حالة اخرى ، فان الغمغمة المبهمة في الهدوء والضياء المنبعث عن حلم تكتنف جميعها الوجه الموسيم بشيء من الغرابة والعجب .

وقوله : يخضل الارض متكا قدميها وينـدّي الذبول في خطاها (المجدلية ٤٨)

غمرت في ضياء جبهتها الحلم وارخت في ناظريها الصفاء (= ٤٩)

اشياء للقبلة فيها نسم حلو ، وللضمة فيها يـد (الموعد الضائع)

فتبين لك الصورة المقصودة في البيت الاول اذ ان تلك القدم الناضحة بالحياة ، كلما لامست الارض المعطشى ، تنبهت الاعشاب . وارتعشت

---

(١) راجع الفصول الاربعة لعمر فاخوري - الفصل الاخير .

طاقة طاقة تجرى فيها عروق الحياة . اما صورة العجز ففيها شيء من الهبوط الشعرى لانها تكرار للاولى ، وتفسير . ولا ينقشع البيت الثاني عن امر معيّن بل يتعمد الابهام الذى يحس ولا يلمس ، والذى ينقل حالة ولا يصور . فاستعار لجبهتها الفضاء الرحب وتفجرت من فجوج ذلك الفضاء وآفاقها مواعيد السعادة . فقوله الحلم اشارة الى ما لا يحد والفضاء بدوره لا يعرف الحدود . ولقد اتفق ووقعنا في الادب العربي على " الصفاء " في حور العيون الا ان الصفاء اعتدناه جامدا ، اما هنا فكأنما استرخت اهداب العين وكأن الصفاء حديث او دعوة الى الاستمتاع . ولو اغضينا عن النعت " حلو " الذى يضعف البيت الثالث (والضعف باد لان اللفظة وقعت في صورة العجز) فالقوة قائمة على المفاجأة التي استحالت بها الاشياء والجوامد ثغورا وافواهها تقترب من فم الشاعر وتهمي حوله القبلات والاصداء ، ثم عقبتها لفظة " حلوى " فأزالت المفاجأة وفي نهاية البيت صعود جديد فكأنما الاشياء المتصلبة تحركت ايضا ومدت ايادى واذرعا تضمه كما اتضمه في الزمان العتيق . فهذه الغرفة المتروكة جو قديم . فبيّن كيف ان الصورة حملت من رؤية المادة التي تحدق بنا حالة نعيشه . ولينقل هذه الحالة الى القارئ لا يقتصر الشاعر على تصوير الاشياء بحد ذاتها بل يعبر عما تولده فيه ،ولا يتمكن من ذلك الا اذا وسع امكانيات الايحاء في المادة التي جسد بها هذه الحالة . فقوله رف ارادتها صرفنا عن الاوطان الأردان من حيث هي ، الى الاردان من حيث اصبحت في نفسه ،كانها في حراكها اسراب طير تتحاف وتتلاز ، وتنشير الف نغم شهي .

وقوله : " والقرطين حوله باقة من الشرر " (من تلالنا القمر)

لا يقل حركة واندفاعا عما ذكرنا ، فهو يشبه الفتيات بعقد ويجعل جواهر العقد كريات من الشرر الملتهب .

الموسيقى

ولا مندوحة ان هذا العنصر اعم ما يشمل شعره واطلق من انيحصر في

ابيات وهي في التفصيل المختار وفي الروي وفي اللفظة الموقعة وفي الحروف المتآلفة القسيمة في القاري – في رجوع البحارة – ان السفينة تنقاد على نغم هانئ ترتجف معه المجاذيف ويسح الماء من جنباتها دفقة دفقة ، خيطا خيطا فحبة حبة . وكذلك في " شيراز " وهي محاولة في الانغام الشرقية . ولا محيص عن تبيان العنصر هذا في بعض ابيات كقوله : " مثل وحي مجنح مزغ الريش غنوجا في مقلتين حبيبا "

" ساكبا فيهما من الليلة القمراء ام تاركا من الريم شيئا " (المجدلية / ٢٩)

فلنضرب صفحا عن معنى البيت لان قيمته قائمة على الخاصة الصوتية الناجمة عن ازدواج الحروف وتناسقها وانسجامها قبل ان تكون مرتكزة على معناه الغريب. فلو وضعنا المعنى نفسه في قالب آخر لما عادل – مهما حسنت صياغة القالب الجديد – تمام المعادلة هذا البيت وربما أتى بايحاء وبنغم جميل يفيض عن النغمة المثارة ههنا او يعجز عن بلوغها ، الا ان قيمة البيت تختلف ولا ريب في كل من الحالات الثلاث . فالبيت الاول مشتمل على اربع " ميمات " والى جانبها ست " نونات " بما فيها التنوينات " في مجنح " و" غنوجا " و " عينان " اكتنفتهما " راءان " . اضف الى هذه الاحرف الغنائية حروف العلة وهي صوتية تنثني في اللفظ وتجر وراءها ذيلا من الجرس الناعم وركزا خفيفا يذكر بضمة ذلك الوجه وباللهات التائه حول تينك العينين . ولو استثنينا لفظتي " غنوج " و " مقلتين " لاتت سائر الكلمات مقطعة مقطعة صغيرة تنم عن نفس متقطع لين لا يأخذ مداه وانما يندفع وينثني مرات متتالية . وفي البيت " حاءات " ثلاث تكلله في بدء بعد الحرف الرابع وقبيل منتهاه باربعة احرف فكأنها سهوة الاجفان ، او خفقها . اضف الى ذلك رويا لا نعرف حدودا لسعته الغنائية فهو نغم كامل مستقل بحد ذاته (نذكر بهذا الصدد ابيات ابن الفارض الواردة على الروي نفسه مسكا " سائق الاظعان يطوى البيد طي " وما تحمله هذه الابيات من قيم موسيقية رغم بعض التقعر في اختيار الالفاظ ضمن البيت وكأنما الروي يعود ويضم شتات الانغام المنتثرة ويجمعها في راحة واحدة.

وفي البيت الثاني طول في الالفاظ وفي طولها سعة ورحب وكأن الضياء الذي يغمر عيني " الجدلية " سكب من ليلة مقمرة امريقية ريش نظيمة وفي البيت هذا مرجع الغناء الى " الميم " متكررة " والنون " واحرف العلة وتأتي لفظة " تاركا " قبالة " ساكبا " وهي من نفسها وتقطيعها فكأنها تكرار لها وليست تكرارا . فاكتسى بها النغم رونقا ثم ان كلمة "الريش" شددت الرابط الصوتي وقوت العنصر الموسيقي وقد لفه روى جديد في " شيا " .

ونحن لم نحلل البيتين على هذا النحو كلفا بالطريقة او اشفاقا من سواها فمما لا ريب فيه ان الشاعر ، وهو في حالة النظم لم يلمس كل ذلك ولا حاول ، ولكنها الالفاظ يوقظ بعضها البعض الاخر في حجرة الوجدان . وانني لموقن من ان فيما حللناه تكلفا واعرابا عن اكثر ما اراده صاحب البيتين على ان ذلك التغني لا يحول دون سعينا في تبيان المواطن التي تعتبر عمادا للبيت الشعري ... في تبيان الخاصة الموسيقية .

ومن هذا الطراز ابيات عداد كقوله :

عللته بالغفو في نجوة الثغر وبالحلم في رفيف الجفون

ومما لا ريب فيه ان المعنى يتراوح مع قصر الالفاظ ، وفي تكرار " الفاء " حفيف يلمس وقبل وتنهد وتأمل متحير .

ولربما وردت في قصائده ابيات خلوة من المعاني ، معتمدة على الخاصة الموسيقية في الالفاظ اوعلى الماء والاشتقاق :

" ويغيب عبر الوهم في قمراء من ازل كخيلة "

فهو من الابيات التي تذكرنا بالرسم " المكعب " (l'art cubique) نراه مختلفا عن حقيقته كلما اختلفت الزاوية التي ينظر منها . الم يبين الشاعر رأي فلوبير " بقوله : " ان بيتا موسيقيا خاليا من المعنى لأروع

في رأيي من يتذات معنى ولكنه عار من الموسيقى ؟. (١)

"حذف احرف التشبيه " - اجتناب النعت المبتذل

والحق ان هذه النبذة ترجع الى ناموس عام واعني به الايجاز . الا ان الايجاز يقوم بنوع اخص على الالفاظ وسنبين ذلك فيما بعد . اما حذف ادوات التشبيه فترجع الى قانون " الصفاء " في الشعر بحيث ان المشبه والمشبه به يتمازجان ويتحدان . فيترك المشبه من طبيعته ويستحيل مشبهاً به ، فيغدو القسم الثاني من التشبيه اشهر من الاول ومشيرا له في النفس . ولما كان المشبه به جملة اجمل وادق ومشتملا على مزايا شعرية ابعد من مزايا المشبه بلغ الشعر - باسقاط احرف التشبيه وجعل المشبه ذات المشبه به - غايته . فالشيء يصبح غير نفسه . وهذا الشيء الثاني يكونه يشير الاول كلما عنَّ في ضمير المتذوق اعتبر رمزا له . وكثيرا ما يعمد الشاعر في ذلك الى " الحال " فيقول :

" وتلوت في مهدها فكرة بيضاء "

وأدوات التشبيه " كان " والكاف " و" مثل " وسواها تترك قسمي المعادلة التشبيهية متفرقين ، بينما ان حذفها يوحدهما . فلا يقول وتلوت كانها فكرة بيضاء لان وجه الشبه المقصود ليس " التلوى " ففي " التلوى " فيما اتفق عليه الرمزيون تمثُّل لشهوة الافعى (لان الافعى غدت رمزا عندهم يتبلور فيه التشهي والغريزة الجنسية (٢)) بل ان هذه الشهوة التي شغلت الجدلية هي في عرف المجتمع بؤرة شر وعهر وفساد اما في نظر الشاعر فليست من الفسق بشيء بل هي ظاهرة متسربلة بالعفاف .

---

(١) Bremond . La poésie pure ص: ٤٤

(٢) راجع قصائد لبودلير - وفاليري - ~~وكتاب~~ ~~[illegible]~~

وكثيرا ما يستخدم "الحال" مفردة او جملة ليجتنب الادوات التشبيهية :

وانفرطن حوله باقة من الشرر (من تلالنا القمر)

يلتوى نقلة الطفالي تحيلا ... ينثني مشية الملوك جليلا (الجدلية ٤٦)

ويجول السلام في شفتيه حلما ابيضا وانفا ظليلا (= =)

سمعت بحة الحبيب نشيدا واحست آهاته اشعارا (= ٣٤)

وانثنت جبهة خجولا ولحظا تائها في سرائر الآفاق (= ٤٢)

وغفت تحلم العشيات مخمورة بآل (ليلى)

على ان اجتنابه ~~هذه الاولى~~ لها لم يصرفه عنها انصرافا كاملا فقد ورد في الجدلية نفسها قولان : " مثل وحي مجنح " و " تطأ الارض كالجناح فضا " . وفي انا الشرق " نهلت الشقاء المهل ... جميلا كوجه نبي " فهو يعتبر - كمن استقى من معينهن - ان هذه الادوات تفسيرية والتفسير نفسه ليس من شأنه الشعر بل من مادة النثر . وانها اداة المنطق والفكر الواضح والتحليل .

وفي هذا الباب من الخلوص النثرى نشير الى الطريقة الخاصة التي يستعمل بها " النعت " . ولربما عانى مشكلة استعمال النعت لان النعت ان لم يأت مفاجئا مجملا للمنعوت مغايرا جعله باهتا وبالتالي اودى بالمعنى الى الهبوط . ولذا ورد النعت لديه في مناهج لا تراعي المألوف منها انه جاء قبل المنعوت :

" جو غريب الطيوب (ابعاد) - " خضبتها وحشة القبر ... ومعتل الجوار " (طرب)

" ينهم مع الساهيات النجوم " (لنا الليل)

" ومثلما يفاجئنا به فيلبس المنعوت لونا غير الذى اعتاده العرف :

" ام سهت انمل علي العود في نغمة محال " " عبق الليل ... في وجهها الانور

فانتعاني الوجود وانحدرت الهدأة الزلال " (ليلى) همامقطعا وظلاما "

" أغنى عليه يغص في الاعماق من قيلبليله "

" سمراء ظلي لذة بين اللذائذ مستحيلة " (سمراء)

" اني الى مثل حلم قوير الشجو ممرع (الصدى البعيد)

" اسألها عنها فيخالني ... من الزوايا طيبها الاجعد (الموعد الضائع)

انـه يستعـير الطبيعـة ويلـون المـادة فيتسـع تأثـير النعـت ويتسلـل الـى اعمـاق القـارئ : " رمقته يذرذر الشعر فجراً ... وبرد الابراد وهج عشية "

فاستحـال النعـت حالا . علـى ان الشعـر عرفناه اسـود وابيض وقاهبلوطي ولكننا لـم نقـع علـى استعـارة فـي الادب العربـي تجعلـه " فجـرا " و " الابـراد " فتجعلهـا " وهجا من المسك " (1) فالـذي جمـع بـين " الشعـر والمجـز " انمـا هـي " الشقـرة " في شقـرة النور والشعر " كما ان الجامـع بـين " الابـراد والعشية " هـي " الارجوانيـة " فـي اللـون . فعوض ان يقـول " ذهبـي الشعـر " وارجواني الابـراد " استعـار الفجر والعشيـة . ولربمـا جعـل النعـت جملة كقولـه :

"...................... في فم بالصحو يأتزر (نحت)

" ويغنى الحادى بحسنها لا امس رآها ولا خيال براها "

" شاعر رفه الرضى شفتيه ينثر الياسمين في الكلمات " (" الجدلية)

ولطالمـا عمـد الـى المفعـول المطلـق : " تتكـى رحمـة العلى بين جفنيه ... اتكاء السنى بحضن البريـة " . والبيـت يشخص " الرحمـة " ويجسـدهـا فاذا هـي بـين جفنـي يسـع بحبسة واسعـة مضـيئة كالسنى عندمـا يغمر الـوجود. ومنهـا : "خفق اسـم بجو اورشلـيم ... خفقات الشـذا بجو الـربيع "

ورأينـا كيف ان الغـواء الـدل وكيـف ان الانعتـاق مـن النثـر جـاءت عنـد الرمزيـين نتيجـة الـنزوع الى المثاليـة والجمـال .

(1) ..

الالــوان واظــلالهــا - نظــرية العلاقات

وكــان " فرلــين " فــي مــذهبــه الشعــري قــد دعــا - كما بينــا - الــى اظــلال الالــوان. وشاعرنــا ايضا يميــل الى الاظــلال هــذه ويطلــق بالتالي الــى الجمال الــذي يطــلع عليــك شيئــا فشيئــا ، معرضــا عــن الجمــال الصــارخ . ولهذا ما يسيطــر على اهوائــه وذكرياتــه وعلــى المرأة الــتي يتغــنى بهــا مسحــة مــن الحلــم والابهــام وجــو مــن الغرابــة . ونتفقــد احيانــا انــه يغضــي عــن الالــوان الــى ما يوقظ سعــة هــذه الالــوان وانباءها ، فيقــول ، والمقصــود فم المجدلية : "

" شائع حوله من الوهم الوان خفاف يغبن في الوان (: ٣٠)

" وتعري خدان عن شفق رحب قرير السنى قرير التناجي (: ٢٨)

واذا اشتــد الغبــاء امــر عليــه ظــلا مــن حلكــة الليــل :

" عبق الليل غام في وجهها الانوز هنا مقطعا وظلاما "

فــان لفظــة الليــل خففــت مــن حــدة النــور المتفجــر مــن وجنتيهــا ~~وتــرك عليهــا~~ وتركت على الوجنتين همــا يمر كما تمر قطع السحــاب ، ثــم تجهــم الوجــه ~~فبــدا~~ فبدا الجمال عليــه كؤودا مغمــورا بكآبــة ســوداء . فتخــرس الكآبــة ذلــك الوهج الصارخ الواضح .

وكــذلــك نــرى فــي البيتين الأولــين ~~حصــر~~ خفضا اللــون الفاجــر . وما الفــاظ " شائــع وحول ووهم وخفاف ويغبــن وشفق رحب ، وقرير وقرير التناجي " الا لتخفف مــن اللــون وتضعــه فــي " فــي " او فــي شبــه عتمــه تكتنفــه .

وحــري ان نبين - بحسب اعتبــار الشاعرين " ملارمــه " و رمبو (١) كيف ان للالوان مثارا فــي النفــس " وكيــف انهــا توحــي حالات معينــة وتستجمــع اوصــافا عــدة فــي لفــظ واحــد .

مــن قولــه مثــلا : " شعائرهــا الحمــر (٢) ونبهــا دليــل الــى الغريزة

(١) الا ان نرى مثل هذا في ادب " رمبو " وملارمه " و " سامان " (٢) المجدلية ص : ٤٣

٠٠/٠

الجنسيـــة وشهـــوة الجســـد الثائـــرة " والبلو الاسمـر " (١) فالبلد لا يكون " اسـر " والمقصـود هنـا المنبط لضيـاء الشمس ،القـوى الاعـضاء الحساد الهمة والخطط والحماس المتوقد .

" تترامى فيه الاماني زرقاء وتغنى عبر الرؤى بيضاء " (الجدلية)

فالاماني الزرقـاء رحبـة واسعـة لا تستقـر الا فـي الجلـد حـتى تكتسي لونـه ، وتغـنى "بيضاء" اشارة الى الطهـر وكثـيرا ما يتخذه اللـون " الابيض " . فقد وردت لفظة ابيض تسع مرات في الجدلية كما استعان بها الشاعر في قصائد مختلفة (الصدى البعيد ـ رجوع البحارة) وحيث اراد فكرة البياض ، ونفى اللفظة ، اشار الى " الياسمين " و" الورد الابيـض الانور " (٢) ومـن غـريب الاتفـاق ان هـذا الصفـاء الـذى يتحـد فـي اللـون الابيض يغمـر كـل شعـر " ملازمـه " ، والبياض لـديه ايضـا بكارة وطهـر وصفـاء . والبيت الثانـي والاخـير مـن الجـدلية يشتمـلان على لفظـة البياض والفكـرة الـتي يوحيهـا . وهـو يستعـير اللون الاخضـر ونيـه جـدة ،ولـين وطـلاوة ، وعـذوبة ملمس منه :

" عرف الناس نشوة الحب في نديان جسم مخضوضر اللذات " (الجدلية ٣٦)

ففكـرة " نـديان " ايقظـت لفظـة مخضوضر ،كمـا جـاءت" اللـذات " ايضاحا للفظتي " جسم ونشوة " وقـولـه : " نبأ عن شعة امرعت في التنايا ،بنأ اخضر " (نحت)

وفـي البيـت امـور غـريبـة ففـي " الشعـة " الـتي تنمو نمـو العشب " فتمرع " كما يمرع المرج وفـي جعـل الضيـاء فـي مقـدمة الفـم وفـي الخبر المنطلق" وفيه نعـيم ، كالارض الـتى تنعـم بالـربيع .استعارات ومغايرات جـديدة كلهـا . فهـو يلـون ما لا يقبـل اللـون فـي عالـم التفاعـل المـادى ويتعمـد ذلـك لان اللـون يعـبر عـن فكـرة معينـة. واستعمـال الالوان فـي غـير اماكنهـا واطلاقهـا علـى ما لا تطلـق عليـه عـادة مـن الموصـوفات تميز بـه ادب "رمبو " واشتبكت هـذه الالـوان في نثـره وشعـره حـتى لا تنفصـل عـن بعضهـا البعـض .

ونـرى في شعـره اثار "لنظـرية العلاقات " الـتى عرضناهـا فـي شعـر " بودلـير " وادلينـا بتطورهـا فـي نظـرية الحـروف الصوتيـة ".

---

(١) "رجوع البحارة " (٢) وقد يأتي على الفكرة مرات عديدة في بيت واحد: "بغتى القدس ينشد الورد بكرا ... انصع اللين انور الفوح ابيض"

فيقول : " الى البلد الحلو/حيث الغمام ... بلون هديل الحمام " (رجوع البحارة)

فليس لهديل الحمام لون كما انه ليس من صلة بين " الصوت " و " اللون " الا من حيث اثرهما في النفس الحساسة . ولربما ابقظ فيه الغمام المتراكم ما يوقظه الحمام الهادل من شعور داخلي وجو وحالة نفسية .

وقوله و "رشف الغنا" عند السكون " (المجدلية ٥٧) تنقل " رشف " يذكرنا بالخمرة ولفظة " الغناء " حلت بمفعولها محل الخمرة فكأنما جمع بين نشوة الخمر ونشوة الصوت البديع ولكليهما في النفس هزة السكر. واليك هذا البيت الذى يجمع بين حاستي السمع والشم :

خفق اسم بجو اورشليم خفقات الشذا بجو الربيع " (المجدلية ٣٨)

فللاسم في المسامع اثر الاعراف في الشم ولذكر المسيح في اورشليم وقع الطيوب في سماء الربيع . او انه يجمع بين تأثير اللون والصوت من حيث القوة والبهجة والسعة ومن حيث الهدوء والاستقرار والغناء شيئا بعد شيء :

" من طلوع الفجر انشدني ومن نزع النهار " (طرب)

او يجمع بين مفعول اللون والعبير من ناحية ووقع الصوت من ناحية اخرى اى بين حاستي النظر والشم وبين السمع ، ويوحد مفاعيلها جميعًا في الجسد الانساني وفي الذات المتذوقة :

"بفتق القدس ينشد الورد بكرا " (المجدلية : ٤١)

والعلاقات بين مختلف المؤثرات الحسية تشير الى امرين قال بهما الرمزيون : اولا ان جواهر الاشياء متشابهة لانها تحدث في النفس انفعالات متشابهة . ثانيا ان الاشياء لا توجد الا بنا .

ولربما وصل بين العوامل الطبيعية التي تولد جوًّا نفسيًّا الرائي وبين قسمات جسد :

... " وغماما ابيضا دائما نيه من انفاسها اثر

... " يا هنا" اللون يا زيغة في غم بالصحو يأتر (نحت)

وفي سلم العلاقات هذه ما زال يرتقي حتى اضطربت نفسه وابتغت اللانهاية مطلبا :

" نهيم مع الساهيات النجوم ... ويروى بنا الانق الأقمر " " لنا الليل)

" تا نجيي ونجي الزهر أثر ابي الدرار (طرب)

تتعب النفس من الواقع الواضح ، وتأوى الى المجهول ، الى الجلد ، الى النجوم ، وانها تود ان تأوى الى اجوجة الحلم لتنسى حقيقتها اللاي يتوقف القلب لرؤيتها عن الخفقان . تبذهب من غيبوبة عذبة الى عدم الوضوح والابهام والغريب .

" ناذا يرشفك الانق وتحسوك الدراري "

"يرتدى الحلم منبرد ومن جر ازار " (طرب)

واللوحة هذه قد ايقظها ولا " الصوت الشجي " في الذات ، تحملها الى " اللانهاية والحلم " وفيهما سر عميق لا يخضع للعقل ولا يغسره المنطق غير ان في الصوت البديع ما يفتح امام الروح هيكل سر آخر هو مصوغ من اللانهاية والعدم ومن الحلم معا واعني به جو " القبر " .

" وانتشر الآهات اشلاء ... اماني صغار

" خضبتها وحشة القبر ... ومعتل الجوار " (طرب)

فكأنما الصوت جمع بين طرفي الحياة : امتدادها الاقصى حتى بلوغ المجهول والسر العجيب ، وانقباضها في حفنة من تراب وبينهما تحاول نفس الشاعر ان تتخلص من الجسد والمادة . فتعمد الى شتى الوسائل . وفيما اوردنا كان " الطرب " وسيلة الى الانهزام من حدود الجسد . وترى في كل ما ورد الرجوع الى المذهب " الغيبي " الذى به ترتبط مباشرة نظرية " العلاقات " الرمزية (١) وهذا الشعور بأن الجواهر الكونية مترابطة فيما بينها و متشابهة في شتى نواحيها بلغ بالشاعر الى " التجريد " والمعاني التي لا تحمل اثرا ماديا .

" يا بعض ما أنت يا بعيد اهواك تغنى بك الحدود " (ابعاد)
"جمالك الهفوة من فكرة آلت بأن تبقى بلا مظهر " (سمراء)
" والوقت بين البقاء والموت حائر المرتجى شريد (ابعاد)
" نبأ عن ميسة الارض في سوقها والله يفتكر (نحت)

فلقد افضى به التخلص من المادة احيانا الى التجريد الكامل فان حديثه في البيت الثاني عن " الجمال " مآله ان الفكرة اخطأت عندما اتحدت بالمادة ، وكان بودها الا تتجسد ، ثم ان هذه الفكرة الصافية في هفوتها تبلورت فيك ؛ وفي صدر البيت الثالث (لان العجز يخص بالنعوت المقتضبة وفيها يظهر تقصير الشاعر عن اتمام الفكرة الاولى) اشارة الى" الزمن " تهوى كل ثانية منه الى هاوية العدم فلا تعود .

وفي البيت الرابع تنويه عن الفكر الجرد الالهي وكانت تختمر في نفس الله صورة الارض ، وكيفية/ تنظيمها الشكل . فيجعل من موحيه الهامه خبرا من الله آن كان على الخلق فتفكر بمصير الارض عندما ستزورها عروسه فجمل جمال الارض لمحة من السماء .

الانطواء على الذات :

ولم يكن استنكاف الشاعر عن المادة والجسد في ادرانه الا ويحمله الى ما حمل اليه الرمزيون بعد فشل العلم الايجابي والآداب السطحية ،

---

(١) راجع مقالنا في " اهداف الرمزية " ... ٠٠/٠

فانطوى على ذاته واستقى من ينبوعها . فان سبر الغور هذا جعل منه الفيلسوف برغسن اساسا لفلسفته ، وجعل منه الرمزيون معينا ، جيلا ينطوون عليه ويتمرأون فيه. ويغرفون من سلسبيله ، وجوهرا لا يقبل التغيير والتبديل فهو ثابت يصلنا بجوهر سائر المخلوقات . وان الشعر الذى نحن في صدده لقائم على محاولة الدخول الى اعمق اعماق الذات من حيث تخرج يد المنطق صفرة وحيث لا أوصد الباب دون العقل والفكر المحلل واتيح للشعور وحده وللحدس ان يدخلا . وشعر سعيد عقل بوجه الاجمال يحكف على هذه الناحية . وقد يجهر بذلك في قصيدة عنوانها " انا الشرق " منها :

" انا جبت ذاتي وانرغت اغنية المطلب

" انا ثروة كالكآبة عمقا وكالغيهب

" قل الفتح غمسك في الذات كنا من الصلب

" ورشفك نفسك رشف العتيق من المشرب "

فانظر كيف يمثل البيتان الاخيران كل هذه النزعة ح زد انه لا يشعر بكل ما يحيط به الا بقدر ما تحس به نفسه . فهذا الانطواء يربطه بجوهر الاشياء ويربط الجواهر جميعا بالحقائق الكونية والله .

الجو والايحاء – لغة في اللغة

ولما كانت هذه الاعماق السحيقة في انفسنا لا تبلغ بكاملها ، بل تلحظ كـ ومضة البرق ولما كانت لغتنا لغة القواعد والمنطق ، استحال على الاديب ان يؤدى هذه الاغوار كما ان اللغة نفسها عجزت عن نقل اللمع التي تشرق خاطفة .

وكان من جراء هذا الاتجاه نحو تلقائيات الذات ان اقلع شعراؤنا المحدثون عن النهج الاستطرادى القديم وساروا من اعتبار مؤداه ان معظم الشعر العربي او قل كله لا ينطوى على قصيدة كاملة رائعة بل ينطوى على على بيت رائع او ابيات . ولما كانت القصيدة في تحديدهم نقل حالة الشاعر الى القارئ ، وكانت الالفاظ ذات المعنى المعين المتعارف عاجزة عن ذلك

٠٠/٠

نجم ان القصيدة ينبغي ان تكون ذات وحدة ، ذات جو يولد في القارئ حالة الشاعر . ولا يكون التوليد الا بواسطة الايحاء ، ولا يتم الايحاء الا بواسطة الفاظ غنائية . مما دفعهم الى اختيار الفاظ كونوا بها لغة في اللغة لانهم طرحوا الالفاظ التي لا تصلح للهلهلة،والخالية من الماء والامتشاق مقتصرين على ما صح منها للغناء . فغدوا يتحدثون كالرمزيين " بالجو " ، " وبوحدة القصيدة " " وبالايحاء " . وهذه الوسائل اصبحت اغراضا في نفسها وهي اوسع من ان تحصر في قصيدة او عشرات القصائد . ولا يمكننا حصرها في شعر عقل " لانه بكامله يلتفت هذا اللفت ويعنى هذه العناية فآلينا ان نحيل القارئ الى المنتوج نفسه .

الابهام

وبما ان الحالة التي ينبغي نقلها الى القارئ تلمح كاللمح الخاطفة ولا تدرك الا بالايحاء ، وبما ان الاداة التعبيرية اعتمدت المعاني الايحائية دون المعاني القريبة المحصورة في مادة الاشياء ، ينشأ عن عدم المساواة بين الحالة المعبر عنها وبين الاداة المترجمة خلل . وذلك ان الاداة عجزت عن قبض غرضها كله فنالت القسم الاكبر منه ولم تتمكن " ملزمة " التعبير ان تفضي بكل ما يجول في اعماق الاعماق . ولذا رأينا ان الابيات التي تساوى فيها التعبير وتعادل مع الحالة المعبر عنها جاءت واضحة كلاسيكية ،وجزمنا ان الابهام نتيجة العجز الذى يصيب الالفاظ والاداة كلما حاول ان ينطوى على الاعماق فيصيبها فنا.وبين هو الفرق بين ابيات واضحة تساوى فيها الجوهر وشكل الجوهر :

" كنت ببالي فانتشمت الشذا فيه ... ترى كنت ببال الورور

" كوني ،يكن للعمر معنى الكلى وللثواني فوح مسك وعود ("اجمل من عينيك)

" قلبي مليء بالفراغ الحلو فاجتنبي دخوله

" اغمضت اجفاني عليك فيك اضم العمر كله (سمراء)

../.

" ودعته الى التمتع بالازهار قبل الخريف قبل الزوال (الجدلية)

وبين ابيات اخرى عجز فيها التعبير عن الاحاطة بكل ما يدور في الذات خلال حالة معينة :

" وتراءت على تمرمر خديها ... واجفانها خيالا خيالا (الجدلية)

" هدمت دونها الورود عبيرا ... واعتلت نغمة على الانقاض (=)

" غير ظل من لفتة حلوة الانفاء ... رفت عليهما بعض دهر "

فهذه على حسن ايقاعها نراها دون التي ذكرنا اعلاه اذا قسناها بمقاييس الشعر العالي .

ايعني كل هذا ان في الابهام عجزا ؟ نجيب ان نعم الى حد بعيد على ان للابهام حلاوته ، وينبغي الا تخفى تلك الملذة التي يصيب منها القارئ حظا اذا ما استطلع الاشياء رويدا رويدا . والنفس تميل الى الغريب ، في الغريب لذة البحث عن الشيء تعقبها لذة لقياه . ثم ان هذا الابهام نسبي بنسبة الفنانين الذين انتجوه ونسبة الاشخاص الذين يتذوقونه وما نزال نعتاده حتى لا يكون مبهم . اللهم ما لم ينطو منه على شيء الا على الفاظ وتعابير فيها بعض الجرس استرقها المحدثون من الذين تبسوا عنهم دون ان يتنبهوا الى صورة او فكرة او مفعول تأثيري . وهكذا نشأ التباس بين نوعي الابهام فأصدروا فيه احكاما مبرمة كثيرا ما تخلو من التصف والاعتدال . زد ان الابهام يوسع القيمة الشعرية اذ يضع المعنى في ظل خفيف (١) جذاب .

ومن النحو الجديد الذى نحته الفئة المتأدبة المحدثة نشأ الغموض فالغموض لم يكن غاية بل نتيجة كما مر معنا في حديثنا السابق . ولا محيص عنه وقد حاول جماعتهم الخروج على القديم وتوخوا اساليب جديدة تعبر عن مفهومهم المستحدث للشعر : فالجو والايحاء ، واللغة الجديدة ، والانطواء على الذات ، والتجريد ، والموسيقى وتصفية الصورة المتحركة حتى تخلو من الثقل المادى ، والابهام والفرار الى الحلم ...

(١) راجع فصلنا عن الابهام في اهداف الرمزية .

واللانهايـــة ، والانعتـــاق مـــن اسـر المـادة افضت جميعـــا الى الغـموض ، اى الـى غـير السهل المألــوف . وان صـح ان الوضوح صفة الادب المدرسي العالي حيث لا تقف الاداة الكلاميـــة حجر عثـرة بـين القارئ والشاعـر بل تصلـه بالقارئ مباشرة ، صح ايضا ان الغموض يرفع من قـدر الشاعر لقد ورد في الصابي : " وافخر الشـعر ما غمض فلم يعطك غرضه " .

وان وجد معاصرو ابي تمام في الغموض مأخذا عليـه ، فـذلك في بعـض شعـره وبالنسبة الـى القـراء ، اما ما لـم يغـوط فيـه مـن ارصـاف وطبـاق وجناس ، وما لم تستغل فيـه المعانـي تلاقي ويغالي فيهـا ، فأتى نسيج وحـده لم يشق لـه غبـار .

القصائـد الرمزيـة :

ثـم ان " عقـلا " لـم يكتـف باستقـاء المفهـوم الشعـري واتبـاع مناهج الرمزيين ونقادهـم بـل نظـم فـي مواضيعهـم . فقصـيدة " من تلالنا القمـر " ارادها " محاولة في الشاعـر " :

من تلالنا القمر   يا هلا بها ذكر
جابلته اخت ليلى   والدمى الاخر
طال ما فاجأتـه   حافيًا على الزهر
مزق القميص ما انهم   والحلى غمـر
وغزل لجدة كان   فاكتمى القمر

وانفرطن حوله   باقة من الشرر
ضحكة سحت   واغنيه على الاثر
والمساء حملوا له   القرير قر
ذاهل تزلجت   رجله على الدرر
والربى تكسـرت   على حجه صور

من تلالنا القمر

فـترى كيـفيشـير الـى ان القمر هـو الشاعر ، وانه من " تلال لبنان " حيث ولـد الشعـر يوم كان الحب وجد والجمال ، ثم فكرة الشاعر وكان "مغزلا " في القـديم يعـني ويكتسب فاصبح يتوغـل الـى اعماقـه حـتى يـدرك نفسـه عاريـة فـاذا هـو يمشي على ازاهر نفسه وينتزع منها الحلى . ثم يلتفت الى الطبيعـة الخارجية فاذا المرأة تحمل الجمال والنار والحركـة . وتستحيل الضحكـة في ثغرهـا نشـيد الحب والجمال ، واذا بـه تهـدأ ذاتـه وتنقبض عنـد نزول المساء ثم تنطلق الى الملأ الارحـب الى درر النجـوم وينظـر الـى اسفـل فـيرى الروابـي صـورا تتوج

وتبتعد امام عينيه . فتحدث في نفسه جمالا عجيبا وصورا حية ومن هذا الباب قصيدة " نبانار " وهي محاولة في القصيدة حين تتولد في نفس الشاعر الفارق في نشوتها و " شيزار " (١) وفيها محاولة "(في الانغام الشرقية " ، وطالما اتخذ الرمزيون هذين الموضوعين في الفنون موضوعا لشعرهم عندما انطووا على ذواتهم :

يقول في شيزار ، مجتزئين مقطعين :

(٢) " غلغلت انغام	(٦) شيزارُ لمعُ ظُبى
في الخاطر	ورنُ قِسيٍّ
بلوحن في كوكب غائر	وشيزار اندلسيٌّ
طيوفا واوهام	يندبُ مجدًا خبا

فيتبين لك تصرفه بالاوزان يجتزئها شأن الاندلسيين الا انه على اكثر تماثل (٢) في هذا التكرار شأن الرمزيين اذا قيسوا بمن سبقهم . والشاعر بعد ان يجعل " شيزار " موطنا لهذه الانغام يذكر في المقطع الثاني تأثيرها فتنقشع عن حضارة رميمة ويتصاعد الماضي كانه حلم يمر . ثم في المقاطع التي تتلو يأخذ الانغام المعروفة ويعرض ما يوقظ كل منها في النفس من عطور وسعة وضجة وحزن وفرح الى ما هنالك مما تكيف به الالحان نفس السامع .

ولقد اخترنا عرضا المقطع السادس ، حيث يعتبر الشاعر ان لحن " الصبا " يوقظ في السامع صلصلة السيوف ورنين السهام والاقواس كما يغمره بشيء من الحزن والكآبة التي خامرت شعراء الاندلس وهم يندبون " زمان الوصل " . ولو تعرضنا الى تحليل المقاطع الاخرى لتبين لنا ان كلاً منها يتضمن نغما وما يثيره هذا النغم من اجواء والوان نفسية " فالاصفهان " مثلا يوقظ فيه صورة " زنجية " ترقص " مرججة " بين السُّمَّر ، تعشق وتحتسي الكؤوس عتاقا ، ويخامرها الم ينطفي شيئا فشيئا ، حتى يطغو عليه النسيان .

---

(١) مدينة في العجم ، (٢) اتبع الاندلسيون اوزانا واحدة في الموشح الواحد في هذه ./.. القصيدة فترى الشاعر يغير فيها بحسب ايقاع النغم المعني .

والقصيدة رمزية بما فيها من تحرر من الاوزان التي تتآلف مع المعنى (وهي من هذا القبيل اوسع من الجدلية حيث يلزم الشاعر وزنا واحدا في القصيدة وربما مختلفا في البنيين او الثلاثة كما في الشعر الفرنسي) وبما فيها من تطبيق لنظرية العلاقات بين مظاهر الكون وقوة انفعال الذات بها ، ومن جعل الموسيقى هدفا اسمى يضعها الشاعر مثالا علة يبلغ بفنه ما تبلغه الموسيقى من تأثير. أضف انها تشتمل على معظم ما ذكرنا من المزايا الشعرية التي من صلب المبادئ الرمزية .

المسرحية :

اما المسرحية عنده فلا هي كلاسيكية بالمعنى المفهوم ولا هي رمزية كمسرحيات ماترلنك ، ففي الشعر المسرحي الكلاسيكي كما عرفناه عند راسين يرتكز جمال الشعر على السهولة بحيث لا تعترض السامع صعوبة البيت ، ولا يدركه ضنك وملل على انه يعتمد المسرح الراسيني فيرتكز مثله على بداية هي نتيجة ازمة نفسية. ويجعل من نفسية الاشخاص مستترا خفيا لوحدة العمل . على ان وحدة المكان تعوزه احيانا فيجعلها "رابية" من طوب ، قرب جلعاد (1) ليشرف على ما سيحدث في البعيد . ففي وضعه الوحدة المكانية هنا ارغام وقسر . وهو لا يتعمد الجو شأنه في القصائد الصغيرة فعوض ان ينقل الحالة النفسية في ابطاله يعرب عنها ويحللها فهو من هذا القبيل ايضا من اتباع راسين . وهو من اتباعه في اكثر من ذلك فيبدأ مسرحيته بالتفات الى الرب والسماء" وكذا كل مسرحيات راسين ، ولربما استوحى منه مقطعا كاملا كوصف راحيل تحترق (2) والوصف الذي يتصوره الشاعر الفرنسي في " ايفيجني" .

انه حاول ان يجمع في "بنت يفتاح" وفي "قدموس" شروط المرسح الكلاسيكي الى نواميس الشعر الصافي فاخفقت مسرحيته كمسرحية ، ولكنها فتح جديد يتضمن مقاطع رائعة مرتكزة على الاتجاهات العامة التي عرضناها في شعره كقوله :

---

(1) كذا في "بنت يفتاح"   (2) بنت يفتاح ص : ٥٨ .

كفرى من زمود عالقات   في جوار الغمام زرق الضيا
يتخطين مسرح الشمس ويركزن بلادى على حدود السما (قدموس ص: ٢٢)

وقوله في المركب الفينيقي : " في هوناه مسح رب على الارض وفي الهيزلي انفراط نجوم "

... " سمر المركب العلي ومدت منه كفان تقطفانك زنبق "

ولتراجع المقاطع على ص ٣٤ و ٣٥ و ٣٧ و ٦٢ في موقف " اورب " وكذلك في ٦٣ اذ يقول " نوت نفسي بالعب فاعتمدك الارض ... اما هزنا اليها الحنين

" وانتحي مطرحا من الصخر خشنا ... رب صخر عنر الشكاة يلين

" رب ما نغمة السعادة في الارض .. ضحى خاطك يزور النياما

" حظهم منه مطمع بالتلاقي   فان استيقظوا غدا احلاما "

" انا خلت الحياة مد ذراعين .... " الخ ....

على ان المعنى يعتاص (احيانا) فتفقد المسرحية شرطها الاساسي .

واذن فالمسرحيتان قصائد جميلة قبل ان تكونا مسرحيتين رائعتين ويصطبغ الشعر بالصبغة الرمزية من ايماء وايحاء وسبر من الغور ، وابتغاء اللانهاية ومسح الاشياء بظل خفيف والعلاقات التي تربط بين جواهر الاشياء وجوهر الانسان والعالم المثالي الاكمل والغموض وبنوع خاص التأنق . فقد يغرق في ذلك حتى يستعمل " ال " " اسما " موصولا فيقول : " الأذلت " " والاسلت " " (قدموس ص : ٢٤) . ويستعمل " بها " عوض " ابها " وشعره المسرحي بخلاف سواه لا يتورع عن اللهجة الخطابية احيانا ويسرى مسراه المألوف في بلوغ الصفاء ويتوخى التأثير الذى تمسح به الموسيقى نفس المتذوقين حتى تخرج الابيات احيانا وقد قاربت الجمال الذى كاد يكتمل اخراجه لما فيها من صقل ونشيد وغناء بعيد القرارة فيبلغ بذلك مبلغ الشعر العالي . ترى هذا الذى عناه الاب لامنس وهو على فراش النهاية تقرأ عليه بنت يفتاح فيقول : " يخيل الي انني اسمع هذا النوع " من الشعر للمرة الاولى في اللغة العربية " (المكشوف المجلد ١٩٣٧ عدد ٩٥ ص : ٩) .

../.

ويحسن بنا بعد هذا العرض المسهب ان نشير الى الذين لم ينخرطوا في هذا السلك ولكن ظلت على ادبهم منه مسحة . فوردت لديهم تعابير هي من تأثير مطالعاتهم الادب الاجنبي . وفي شعر امين نخلة اثر منه (١) يقول في رثاء شارل بودلير مثلا :

برد " الفيء " المندى شفتيك   ولوى بالرفق واللين عليك .

والمقصود "بالفيء المندى " الموت ، فهو لا يذكره باسمه بل من حيث اثره المتروك وما استحال اليه . على ان في ادبه من موفور التأنق والدل والغناء والصقل ما اسفر عن ايجاز ونحت في نثره وفي شعره معا ، وهذا ما حمل البعض ـ اذ عثروا على غير ما اعتادوه ـ الى اعتباره خطأ من شعراء الرمزية .

والاثر في شعر (صلاح لبكي) اعم ومفعوله اطلق . جاء في "ارجوحة القمر" ابيات قريبة مما يوحي به بعض شعراء الفرنجة واخصهم فرلين ففي هذا البيت

اخذت نفسي من حزن الشتاء   وانزوت بين ضلوعي . فبكاني
زفرات النفس في وحدتها   .... (٢) على البلاطة "

ما يذكر معنى وموسيقى بقصيدة فرلين " تنهمر الدموع في قلبي انهمار الشتاء على البلاطة (الطريق) " فان خيط النغم الداخلي يكاد يكون واحدا في القصيدتين ، وسائر المعاني الدفينة متقاربة ايضا . وانظر الى ما في هذا البيت من " علاقات " (Correspondances)

" انت وهج من نشوة وعبير ـــ انت رعشات قطعة من سماء "
" ... تتهادى الانغام منه حيارى ـــ غاديات بالعطر والانداء "

وقوله : " واستفاقت على يديك الاماني ـــ حالمات الالوان والاوراد "

وهذا الاتحاد مع مظاهر الكون :

" ما الشهب الا بعض احلامي ... "

---

(١) لا نعني "القصيدة "السوداء" " فهي من باب الالغاز والاحاجي ولا تتفق و الادب الرمزي .
(٢) ارجوحة القمر ص : ٨١ .

" اتلقاك في الشعاع سماحا وأريجا في خطرة النسمات

" وحبورا على الغصون وهمسا ناعما في تنفس الكائنات (" حلم عذراء")

وفي قوله : "وفي الجفون خريف لون باك ولم شتاء "

ايحاء بحث . وكقوله :

" على محياك شيء من وحشة الامساء "

ويدمج الصورة البصرية بالصورة الصوتية فاللون باللحن :

" ... يلحن من القاتم المفزع "

وقوله : " حينما تعلو اناشيد الطيوب " ويجمع بين العطور " نشفاء الورود نوح بخور " .

ويشير الى ما سماه الرمزيون " Sylphes " و " Nymphes " وغير ذلك فيقول : " بنات الصباح " (١) . وقد يحل النعت مكان المنعوت ويعمد الى المبهم الذى يكتنفه الوضوح عاملا بوصية الشاعر فرلين : ففي " اعراس الفقراء " :

" ان اعراسنا لمن نشوة دفق الصبا ونسج الاماني " (٢)

ويتصاعد في شعره اللون الفينيقي كما في قصيدة " بلادى " وفي القصيدة وتر غنائي فيه بالاضافة الى التآلف الحرفي ، والالفاظ اللينة ، حلم من الماضي يطل ، وفيه ابهام مقرون بوضوح ابضا ، وابتغاء اللانهاية بواسطة الاشياء المحدودة . واشرعة تسرى كأنهن حوّر مسترسلات الشعور يعبثن بالزمرد . وفيه الاستعارة المرشحة ،والايجاز ، والتشبيه الغني :

... " وعلى مفرق الدهر منك ائتلاف وفي مقل الشهب انياء نور (ص ٤٦)

... " وابصر اشرعة جاريات على اليم لامعة في الأثير

كسرب من الحور يعبثن بالزمرد مسترسلات الشعور

فجعل من الشهب مقلا ، وحبا النور انياء . ناهيك عما في البيتين الاخيرين من غناء في اللفظة وبراعة في التشبيه والتمثيل .

---

(١) اجنحة القمر - ص : ١١ (٢) اجنحة القمر - ص : ٤٣

وفي قصيدة " موت الورود " (١) يجمع بين العطر واللون والطيف :

" اما حبيبي فهو ذاك الشذا كأنه طيف الهنا الازرق "

فهو لا يتكلم على الهناء بل على طيفه ليضع ظلا خفيفا ويجعل للظل لونا ، والمقصود بازرقة أن الهناء بلون السماء.

وتعاوده كآبة اشبه بكآبة فرلين " ، وهو مثله لا يصرح بها بشكل صارخ بل ينقلها بطريقة غير مباشرة ، دواريحة فيعبر مثلا عن هذا الانقباض :

" تكن خلف ضلوعي نوارا يغور ويمسي "

" ووابلا من ثلج خرساء تغمر نفسي " (٢)

وتراوده الفكرة هذه بصوتها مرات عديدة .

وتوقظ قصيدته " سكرى " عوالم ، كما توقظ قصيدة " الشعر " لبودلير .

ونكتفي بهذا المقدار منبهين الى ان هذا الشعر لم يبلغ الرمزية في حالتها الصافية فصوره لا تزال حاملة شيئا من المادة ، كما انه حافل بالادوات التشبيه التي تقود القارئ الى الوضوح ، على انه ونبه النغم الذي يثير الايحاء ويولد جوا ، متوكئا على اوزان خفاف هوائية ، والفاظ مختارة الجرس جملة ، وعلى الايماء لان في الايماء ضبابا خفيفا يزين لنا المعاني فيستسيغه الذوق ، وترتاح النفس . وهو من هذا القبيل ينتسب الى مدرسة "فرلين " لانه لم يتعمد التصفية النهائية بحسب ما سنها مشترعو الادب الرمزي . على انه يبلغ ما يلغوه احيانا فنلتقي ابياتا كهذه :

" يا ربيب الخيال يا منيتي البكر .... ويا بسمة على ذكرياتي

" كنت دنياى كنت اغنيتي .... البيضاء رفرافة على رغباتي

" عشقتك العيون حلم هناء .... ووعاك الفؤاد فن صلاة

"وحنت فوقك الضلوع والوى .... كل فكر عليك من بناتي " (٣)

---

(١) مواعيد ـ ص : ٣٢ ، (٢) مواعيد ـ ص : ٣٨ ../.

(٣) ارجوحة القمر ص : ٤١

وفي قصيدة " صوت الورود " (١) يجمع بين العطر واللون والطيف :

" اما حبيبي فهو ذاك الشذا   كأنه طيف الهنا الازرق "

فهو لا يتكلم على الهناء بل على طيفه ليضع ظلاً خفيفا ويجعل للظل لونا والمقصور بالازرق ان الهناء بلون السماء .

وتعاوده كآبة اشبه بكآبة فرلين " وهو مثله لا يبوح بها بشكل صارخ بل ينقلها بطريقة غير مباشرة ، دوارية فيعبر مثلا عن هذا الانقباض :

" لكن خلف ضلوعي نواراً يغور ويمضي "

" روابيلا من لون خرساء تغمر نفسي " (٢)

وتراوده الفكرة هذه بصورتها مرات عديدة .

وتوقظ قصيدته " ذكرى " عوالم ، كما توقظ قصيدة " الخمر " لبودلير ونكتفي بهذا المقدار منبهين الى ان هذا الشعر لم يبلغ الرمزية في حالتها العالية لصور لا تزال حاملة شيئا من المادة ، كما انه حافل بادوات التشبيه الحسي تقود القارئ الى الوضوح ، على انه فيه النغم الذي يستثير الايحاء ويولد جوا ، متوكئا على اوزان خاف هوائية ، والفاظ مختارة الجرس جاعلة ، وطلب الايحاء لان في الايحاء ضبابا خفيفا - يحزن لنا المعاني فيستهيها المتذوق ، وترتاح النفس . وهو من هذا القبيل ينتسب الى مدرسة " فرلين " لانه لم يتعمد التعابير النهائية بحسب ما يتبعها مشترعو الادب الرمزي . على انه يبلغ ما يلغوه احيانا فنلتقي ابياتا كهذه :

" يا حبيب الخيال يا منيتي البكر ....   ويا بسمة على ذكرياتي

" كنت دنياي كنت اغنيتي ....   البيضاء رفرفة على رعباتي

" عشقتك العيون حلم هناء ....   ووعاك الفؤاد نور صلاة

"وحلت نوقك الضلوع والهوى ....   كل فكر عنك من بناتي " (٣)

٠٠/٠

(١) مواعيد - ص : ٣٢ ، (٢) مواعيد - ص : ٣٨

(٣) ارجوحة القمر ص : ٤١

ففي الاول اشارة الى ان حبيبه ابن مخيلته التي تجمل الاشياء . وولبد امانيه التي لم تسبقها امنية ، وبسمته التي تغلق شفتيه كلما اطل عليه من الماضي ذكرى . وفي البيت الثاني يستعير كالرمزيين للاغنية لونا ، كما يستعير لها جناحا فترفرف فوق اهوائه . وفي الثالث جعل عطرا يفوح . وما اشبه هذه الابيات بالتي وردت في " المجدلية " :

" يا ربيب الخيال يا أفق الفكر .... "

" وحنت فوق الضلوع العذارى ... وابتسام اللمى ورف العيون

" عانقتك الافكار في غفوة الصبح ... وروتك بين لثم وضم (١)

ولا نحدد ايهما اقتبس عن الاخر ولا شك انه اقتبس لان الوحي المتشابه لا يفضي حتما الى تلازم في اللفظ والمعنى والجو . ويحسن بنا الاشارة الى ان قصائد "الارجوحة" نظمت بين ١٩٢٨ - ١٩٣٨ ولم تظهر كمجموعة الا عام ١٩٣٨ أما المجدلية ، فنظمت ، في ذمة المؤلف عام ١٩٣١ ولم تنشر الا عام ١٩٣٧ مما يتركنا حيال علامة استفهام كبرى .

وقصاراه ان شعره - على جدته - حسن الديباجة وفيه ماء ، يقربه من الافهام ، فسهلت روايته لاتضاح معناه ، وكثيرا ما يحاذي في جوه وقالبه ومعانيه - اذا ارتفع - بعض نواحي الشعر عند فرلين .

---

(١) المجدلية ص : ٥٣ - ٥٥

ولا ينحصر هذا الاتجاه الادبي فيمن ذكرناه بل انه عم معظم ادبنا الحديث المتأثر بالغرب ، وكما ان الرمز اصبح طريقة تعبيرية في الادب الفرنسي ، هكذا غدا في حقبتنا الاخيرة يستخدمه معظم الشعراء ، فنراه في شعر علي محمود طه يأتي فلذات فيها صور متحركة ، متجردة عن المادة . وفيها النغم وليد التآلف الحرفي ، واستخدام الايحاء ، ورمي الظل الخفيف على الصور والاستعارات والتشابيه والمعاني .

وعلى ثغرة يضيء ابتسام   رف نورا بارجوان نديّ (ميلاد شاعر)

ونراه ايضا يأتي قصائد كما في "التمثال". اما شعره فلم يبلغ التصفية ولم يتعمد الصعوبة في التأليف ، فظل واضحا ، سهلا ، على هلهلة في السياق الشعري ولم يعان القسوة التي عاناها من اصطبغوا بهذا الادب ولم يجعل الغيبية والعقل الباطن ينبوعين لشعره فيتوخى المواضيع التاريخية التي نبذها الرمزيون احيانا ، ولم يدرك خلوصة الشعر الصافي ولا سعى اليها .

واننا نتلمس بعض مزايا هذا الاتجاه ايضا في مسرحيات توفيق الحكيم العالية اى في شهرزاد ، واهل الكهف وبجماليون ففي الاولى عودة الى الاسطورة ، يستقي من الف ليلة وليلة ما استقاه الرمزيون من الميتولوجيا ، فشخصية شهرزاد غدت اسطورة بحد ذاتها ، وهو يغوص على اعماق المرأة وقد اصبح شهريار لعبتها ، تتبدل اعماقه واجواؤه الباطنية بادق الانفعالات الخارجية وقد يكون الانفعال مجرد لفظة اوحديث جرى على لسان شهرزاد ، او هزة ساق ، او لحظ عين .

وفي الفصل الأخير يحاول شهريار ان ينعتق من جسده ظنا منه ان الجسد هو الذى يثقل نفسه بالالام فيقصد الى خان " بوميسور " - ليخدر حواسه ، حتى اذا عاد الى صحوته استشعر انه لا يستطيع انفصالا عن المرأة الجديدة التي كيفته مثلما استهوت ، ولا يسعه انعتاقا من جسده . وتتضح النزعة الرمزية في نحو آخر في "اهل الكهف" وهنا يعتمد المؤلف اسطورة اخرى وردت في القرآن . ويحلل فيها الصراع بين فكرتي البقاء والزوال ، بين حلم عميق في الانسان يشده الى الخلود وحقيقة عاربة ساحقة تسمره الى التراب والمادة الباهتة المحدودة . و"يبلور" الفكرة في اسطورة "يوشا" اليابانية .

ولنا في ~~البجماليون~~ بجماليون مظهر ثالث في عراك الانسان الخلاق بين الحياة تتغير وتهرم وتصير الى

هاوية الفناء، وبين الفن الجميل، الابدى الجمال - المتحجر، المفتقر الى حركة الحياة والوثبة الخلاقة. وتسير الحياة والفن جنبا الى جنب حتى آخر الدهور. فانه عالج في الفكرة المستمدة من الاسطورة اليونانية ومن مسرحية "برنارشو" مباشرة هذه الحاجة الدائمة التي شغلت الرمزيين في ادبهم اذ كان سعيهم ان يجعلوا من الفن حياة ومن الحياة فنا خالصا. فيمتزج الاثنان معا.

اما اسلوبه فبعيد عن اسلوب المسرحية المتعارف لما نرى فيه من شحذ، وايماء دون تفسير بحيث ان اللفظة تتخذ في المسرحية مقامها في البيت الشعرى لما فيها من حسن التعليل والاشارة والاعراب عن الفكر المجرد والباطن. فهو من هذا القبيل قريب من مسرحية "ماترلنك" اذ انه - لاغفاله وحدتي الزمان والمكان اعتمد الازمة النفسية المتطورة بتحول الانفعالات الخارجية. وكذا يتولد جو كالاجواء التي في "داخل" و"العصفور الازرق" من مسرحيات ماترلنك. اضف الى ذلك هذا الخلوص الذى توخاه في رفع التعبير الى مستوى الفن الصافي وقد بلغ منه شأوا.

ونرى في "شعر عمر ابي ريشه" اثرا من الرمزية الموضوعيه كما في قصيدة "مورفين" فهي ولا ريب مستوحاة من "بو" والاتجاه "البودليرى"، حيث "يتحرى المجهول" ويرمز الى الآم نفسه بواسطة الاقدام المدماة.:

" سرت حيران دامي الاقدام ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ اتحرى المجهول في ترنيامي "

وفي قصيدة شبح الماضي (ص: ١١١) وعذاب (ص: ٤١).

او نعثر على فلذات شعرية هي من هذا القبيل نحو: "قلبي طفل الحياة" "افاعي انتقامي" وقوله مثلا: " الا تحزني على زنبق ... يحيط به الشوك في الآنيه "

وقوله "وروحي الداجية" وبساط الرحيق" و"ظلمة اليأس" و"الكآبة الحمراء"، وطيوف الامال" وقوله "انا في السراب اروض الحياه. . واشرب حلم الصبا في السراب. و قوله "الازرق الرجراج" (يقصد به البحر) و"حمر النواجذ" (يقصد بها الاعداء) و(هم يجترون الأُمم) وغير ذلك مما يذكر ببودلير كقوله: مأتم الشمس ضج في كبد الافق" ويذكرنا القول هذا بقصيده "نشيد المساء" في ازاهر الشر. او يذكر ببعض الشعراء اللبنانيين كسعيد عقل.

... وانطوت بعدها الهيولى فثارت   فتنة في النفوس ذات وقود (١٨٤)

. .. وانثني عائدا بشبح حلمها   يتلاشى من مقلتي نعمائه (ص ٦٥)

" وانت جنحت اماني" (ص ٨٩) وغيرها كثير ان لم يقم على المعنى المقتبس قام على بعض التشابيه والالفاظ.فانها تكاد تكون واحدة لما فيها من تقارب . فان الفاظا مثل انطوى والهيولى ، و فتنة في النفوس، وانثنى ، وشبح الحلم، وتلاشى ونعماء والاماني المجنحة وكثيرا غيرها من الالفاظ الهوائية المستخفة الجرس تدور في خلده (١) وقد يستخدم الالوان للتعبير عن حالة نفسية .شأن عقل و بطريقة غير مألوفة كقطر بقتمه .منها مثلا " تهمي العطور " فالحق بالعطور ما يقال عن المطر .

لهذا غير ان تقربه من الرمزيين والذين لغوا لغهم لا يجعله ملازما لهذا الادب تمام الملازمة ففي شعره موضوعات تاريخية كالتي في "محمد " و "جاندارك" وصور مأدبية لم تصفو فتبلغ الرمز.وفي قالبه سهولة لا تتحرج التأنق و "التأليف المقفل" اما تأثره البين بالادب اللبناني لم يوصد دونه ابواب الخلق الشعرى فلقد ولدت له مخيلته الجامحة صورا مأنوسة حسنة الاخراج احيانا .

خلاصة :-

ولم يكن ابو ريشه اول المتأثرين بهذه الالفاظ والصور فلقد جاء من هم دونه خلقا فاستقوا من هذا الرواء الجديد مقلدين لا خلاقين . فصار بهم هذا التقليد الاعمى الى شعر بليد جامد، هو مجرد الفاظ وصور منقولة . لا ترتكز على ابداع او فكر وانما هي رصف الفاظ منمقة سقيمة اذا حللتها وجدتها عارية من كل قيمة تربطها بالشعر العالي .

مما حدا بعض المتأدبين الى حملة شعواء شنوها على الادب المتسم بالسمات الرمزية واشهر ما قيل نشوته المكشوف"الادباء السطحيون عباد الالفاظ ٢) وشعرنا الجديد قلق هزيل ٣) الادب

---

١) يقول عقل ان "الغصون حسان" و يقول ابو ريشه "قيان الغصون"

٢) المكشوف مجلد ١٩٤٤ العدد ٣٤٢ ص: ٤ (*)

٣) ١٩٣٧ العدد ١١٤ ص : ٧

الغربي افاد الناقدين ولم يفد الادباء ١) والرمزية في ادبنا وآداب الامم ٢)

وادبنا الحديث ٣) ومرض الالفاظ ٤) في الشعر وهي افضل ماكتب في هذا الصدد .

واللهجة في السائدة فيها جميعا تدور على ما اشرنا اليه من نزعت في اللفظ وتقليد باهت جامد غير مرتكز على الاسس الفنية الخالدة يتعمد اللفظة - وقد انس وقعها - فينظمها غير عابئ بمعناها وامكانياتها . وهكذا هبط الشعر الرمزي في الشرق كما هبط في الغرب عندما انتقل من مرحلة الخلق الى مرحلة التقليد . الا ان هبوطه في ادبنا الحديث اسقطه حتى السخرية . ذلك ان الذين فهموه لم يفهموا الا بعضه فجاء شعرهم بعيدا عن المبدعين من الفرنجه . وان الذين تبسوا عنهم من بعدهم تورطوا حتى بلغوا السخف (راجع الواحة لصلاح الاسير- وحواء لشليطا) .

ولقد حدث عباس العقاد عن ضرر الرمزية قال . : الرمزية ضرورية لتمثيل الدقائق والاسرار ولكنها تخرج من الضرورة الى الضرر اذا اصبحت مطلوبة لغير سبب واصبح شعارها الرمز للرمز والغموض للغموض والتلفيق للتلفيق ويضيف . . . " ولم تفسد هذه الاستعارات الا حين اصبحت فنا مصطنعا وانقطع ما بينها وبين البداهة الصادقة والتخيل السليم. الرمزيون الفرنسيون غنوا بدرهم وسكتوا بدرهمين . ٥) .

الم يأت كل ذلك نتيجة عجزنا عن تفهم الجوهر وتمسكنا بقشور الاشياء دون اللباب ، الا يعود ذلك الى افتقارنا لقائد فكري ينير كل هذه السبل بطريقة واضحة وحزم مجرد عن الاهواء .

==

١) المكشوف المجلد ١٩٣٦ العدد ٧٤ ص: ٧
٢) ١٩٣٨ العدد ١٤٥ ص: ٣
٣) المكشوف ١٩٤٠ العدد ٢٥٦ ص: ٢
٤) ١٩٤١ . العدد ٢٩٥ ص : ٢
٥) مجلة الكاتب المصرى عدد يناير ص: ٢٦٧ . ١٩٤٤

../..

على اننا نأمل ان يتخذ «رد الفعل» هذا حدا معتدلا ، فيطرح عنه - بعد حقبة من الزمن - تكلفه وغلوه ويستفيق من عراكه بين تحجر التقليد والنظرة الحديثة المسرفة في التطرف فيرى بين يديه ادبا معتدلا فيه من حسن النظم والاعجاز ما يفرضه على الصدور فيبقى ببقاء الدهر .